

**Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Katedra za noviju hrvatsku književnost Odsjeka za kroatistiku
Diplomski dvopredmetni studij kroatistike**

Boris Kvaternik

**POSTMODERNIZAM U PROZI MARKA
MARCIUŠA**

Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Tvrtko Vuković

U Zagrebu, 24. 9. 2014.

KAZALO

1. UVOD.....	3
2. ANALIZA KONCEPTUALNE ZBIRKE PRIPOVJEDAKA <i>PROČITAJ ME</i> AUTORA MARKA MARCIUŠA.....	4
2. 1. „Pilana“ - Početak fantastičkog osvajanja i pokoravanja diskursa realizma.....	5
2. 2. „Bez naslova“ - Susret s vlastitim književnim likom.....	7
2. 3. „Čudesna priča Olafa Tryggvassona“ – Sukob pripovjednih razina.....	11
2. 4. „Dioniz“ - Unižavanje visoke književnosti i demitologizacija mita.....	19
2. 5. „Vražićak“ - Povratak demitologizaciji, ali i povratak Tryggvassona.....	22
2. 6. „Magija ili...“ - Razotkrivanje fikcije.....	24
2. 7. „Lutak i djevojka“ - Autorska i čitateljska instanca, te tekst koji izdaje svog autora.....	30
2. 8. „Novela mrtvih“ - Pobuna protiv Demiurga.....	32
2. 9. „Lice i naličje“ - Uskrsnuće Olafa Tryggvassona.....	37
2. 10. „Snježna priča“ - Nepouzdanost sjećanja.....	39
2. 11. „Snoviđenja Olafa Tryggvassona“ - Sraz autobiografske i fikcionalne sfere.....	39
2. 12. „Groznica“.....	45
2. 13. „Pročitaj me“ - Knjiga guta čitatelja.....	45
3. NEKOLIKO ZAVRŠNIH TEORIJSKIH NAPOMENA I ZAKLJUČAK.....	49
SUMMARY.....	54
CITIRANA LITERATURA.....	55

1. UVOD

Postmodernistička proza općenito odlikuje se visokim stupnjem inkorporiranja književne teorije u svoj narativ, često temeljeći i samu svoju fabulu na teorijskoj osnovi koju ističe u prvom planu. Moglo bi se reći da je glavna namjera iza postmodernističke proze ona konstantnog propitivanja književnih konvencija i odnosa različitih književnih instanci. Ono što je u postmodernističkoj knjiženosti u tom postupku jedinstveno i što je izdvaja od sličnih romantičarskih stremljenja jest namjerna pluralnost i nedorečenost u implikacijama koje sama postmodernistička proza nameće čitatelju, time izbjegavajući interpretativnu i značenjsku dogmatičnost koje i dovodi u pitanje.

Postmodernistička proza namjerno se usredotočuje na unošenje nesigurnosti u čvrste hijerarhijske i značenjske strukture koje su svojevrsna konvencija sveopće književnosti, i u tom bi je se smislu moglo okarakterizirati i anarhičnom. Njezina pobuna protiv konvencionalne strukture, hijerarhije i čvrsto značenjski određenih binarnih opreka očituje se u zamućivanju granica između književnih žanrova, fikcije i stvarnosti, instanci realnog autora i fikcionalnog pripovjedača, autora i čitatelja, označenog i označitelja... Svjetska postmoderna književnost uglavnom se ne ograničava na puko aludiranje takve i slične problematike, već je stavlja u prvi plan i gradi cijelu svoju proznu strukturu na implikacijama same teorije. Postmoderna umjetnost na taj način želi biti „angažirana“, želi putem propitivanja kulturološki i društveno uvjetovanih konvencija reguliranih raznim vrstama represivnih metoda, imati i političke implikacije u smislu konstantnog propitivanja sistema i mehanizama moći na kojima sama društvena i kulturna praksa počivaju. Ipak, zbog istih je svojih svojstava postmoderna proza često okarakterizirana „akademsom“ i u svim svojim implikacijama nerazumljivom običnom čitatelju. Također, neomarksistička kritika zamjera joj visok stupanj apstraktnosti implikacija koje prezentira, te njihovu neprimjenjivost u realnoj političkoj praksi.

Sve ovdje navedene karakteristike postmodernističke proze prisutne su i u konceptualnoj zbirci *Pročitaj me* nepoznatog i do sad neobrađivanog hrvatskog autora Marka Marcijuša. Njegov je prozni uradak poput kataloga postmodernističkih tema, teorije i problematike, no u implikacijama koje njegova proza pretpostavlja daleko je radikalniji od većine hrvatske proze koja se obično opisuje kao postmodernistička.

Hrvatska je postmodernistička proza, usudio bih se ovdje istaknuti, uglavnom veoma „sramežljiva“ u prezentaciji najradikalnijih književnih postupaka postmoderne, a njezino je teoretsko propitivanje hijerarhije, konvencija i književnih instanci veoma često „pritajeno“ iza konvencionalne prozne naracije, i kao da u našim postmodernističkim djelima igra sekundarnu ulogu. Dakako, ovdje je riječ samo o pitanju stupnja radikalnosti i istaknutosti samih postmodernih mehanizama, te se takve i slične vrijednosne ocjene lako svode na čisto pitanje ukusa i općih preferenci. Ipak, kao što ova radnja nastoji pokazati, Marcijuševa nekanonizirana i u samoj akademskoj zajednici uglavnom potpuno nepoznata proza daleko je bliža uzoru svjetske

postmoderne radikalnosti, i to po eksplicitnosti svojeg propitivanja svih književnih konvencija, nego li većina klasične i „kanonske“ hrvatske postmodernističke književnosti i svakako zaslužuje mnogo daljnjeg izučavanja.

U Marciuševoj verziji postmodernističke proze glavne su (i gotovo opsesivne) teme propitivanje i zamućivanje granice između stvarnosti i fikcije (i to propitivanje dovodi ovdje do zaista ekstremnih implikacija), kao i instanci autora, čitatelja i književnog lika. Cijelu zbirku zapravo konceptualno povezuje književni lik Olafa Tryggvassona, koji je metaknjiževni i intertekstualni književni lik, tj. pojavljuje se eksplicitno ili implicitno gotovo u svakoj noveli ove zbirke, pritom postepeno „osvještavajući“ svoju fikcionalnu i čisto tekstualnu prirodu. To navodi njegov lik na pobunu protiv autora kojeg pobjeđuje nizom postmodernističkih stilskih smicalica, samo da bi ustvrdio da je pobijedeni autor bio tek još jedna instanca u tekstu, i po tome ništa stvarniji od samog lika Olafa. On zatim shvaća kako iznad razine fikcionalnog pripovjedača i autora postoji još jedna viša razina, a to je ona samog realnog svijeta, svijeta ne-fikcije, u kojem egzistiraju realne osobe autora Marka Marcijuša i njegovih čitatelja. Prema kraju zbirke on se nastoji probiti iz svoje fikcionalne sfere do razine same realnosti. Ta se njegova težnja na kraju knjige manifestira potpunim zamućivanjem granica između tih dvaju ontoloških sfera, a sama knjiga proizvodi efekt gutanja i inkorporiranja realne čitateljske situacije u svoj fikcionalni i tekstualni svijet, pritom remeteći hijerarhiju između fikcije i zbilje. Kao najbolja paralela za usporedbu s Marciuševom zbirkom moglo bi se navesti djelo *Exaggerations of Peter Prince* autora Stevea Katza, u kojem glavni lik također osvještava svoju fikcionalnu prirodu i prijeti probiti se do ontološke razine samog realnog pripovjedača.

2. ANALIZA KONCEPTUALNE ZBIRKE PRIPOVJEDAKA *PROČITAJ ME* AUTORA MARKA MARCIUŠA

U ovom poglavlju bit će predložena detaljna analiza Marciuševe konceptualne zbirke pripovjedača *Pročitaj me*. Sama analiza bit će usredotočena prvenstveno na isticanje prisutnosti izraženo (i tipično) postmodernističkih književnih mehanizama koji prožimaju ovu zbirku, kao i analize njihovih implicitnih i eksplicitnih posljedica na samo značenje prozne građe zbirke, uz povremene komentare samog proznog stila autora.

Marciuševa proza izrazito je kompleksna u književno-teorijskim implikacijama koje predstavlja čitatelju, te je odlikuje razgranatost i gotovo „labirintska“ struktura fabule, mnogobrojni postupci umnažanja književnih instanci, konstantno propitivanje i parodiranje književnih konvencija, a pogotovo književnih funkcija pripovjedača, glavnog lika, čitateljske instance, kao i samog odnosa fikcije i stvarnosti, te hijerarhije samih pripovjednih razina. Stoga ova analiza mora nužno

odbaciti težnju ka potpunoj iscrpnosti, kao i oblikovanju potpuno zaokružene i koherentne cjelina, iako se neki najvažniji mehanizmi Marciuševe proze uporno ističu u prvom planu i o njima će ovdje uglavnom biti riječ.

2. 1. „Pilana“ - Početak fantastičkog osvajanja i pokoravanja diskursa realizma

Knjiga započinje kratkim proznim prizorom naslovljenim kao „Pilana“. To je poglavlje svojevrstan uvod koji stoji sam za sebe, tek u veoma nejasnim naznakama najavljujući stilski i tematski cijelu konceptualnu zbirku. Zbog toga se taj „uvod“ doima poput uvoda bez prave svrhe, i to je možda njegova prava i jedina poanta, s obzirom na to da se glavni protagonist, neimenovani mladić (oko kojeg autor intimističkim pripovijedanjem u prvom licu gradi iluziju da je to on osobno) nalazi na poslu u pilani, prožet dubokim osjećajem besmisla i izgubljenosti, pitajući eksplicitno samoga sebe što on tamo radi.

Za razliku od ostatka knjige, ovaj uvjetno nazvani uvod odlikuje se stilskim obilježjima i tonom pripovijedanja takozvane „proze u trapericama“, te dobrim dijelom zavodi čitatelja u pogrešne predodžbe o tome što može očekivati od knjige. Možda se ovaj uvod zato i namjerno ograđuje od ostatka, da bi već od idućeg poglavlja produbio osjećaj nemogućeg i začuđujućeg kada priča počne teći neuobičajenim tokom. Ipak, kao što će se vidjeti, nešto od tog „začudnog“ natuknuto je već i ovdje.

Dakle, u uvodnoj priči čitatelju je prezentiran neimenovani mladić natprosječnog obrazovanja koji je zbog teških socijalnih prilika prisiljen raditi kao običan fizički radnik u pilani. U prvoj sceni mladić se nalazi u tvorničkom nužniku, i razmjenjuje nekoliko rečenica sa starim pijanim radnikom Miškom, koji pokazuje znakove homoseksualnih sklonosti. Iz tog se jednostavnog detalja doznaje kulturalni kontekst i mjesto radnje ove kratke priče, pošto ime starog radnika, kao i njegov govorni kolokvijalizam, jasno naznačuju da se radnja odvija u Hrvatskoj. To je, zanimljivo, jedini detalj koji na to ukazuje - svi ostali motivi i dijalozi u priči izuzetno su neinformativni i neutralni što se toga tiče.

Nakon toga, fabula se premješta u tvorničku halu. Čitatelj svjedoči usputnim i fragmentiranim razgovorima radnika, i u izrazu je prisutna nglashena i gotovo parodirajuća onomatopejičnost tvorničkih zvukova („ZZZiiiiip“, „cccvuuung“, „roar, roar, roar, roar“, „kling... klong“) koja kao da svojom stripovskom prenaplašenošću namjerno narušava utisak stvarnosne proze koji se nastoji predstaviti čitatelju. Neimenovani mladić ima problema s prilagođavanjem svojoj novoj i očito neželjenoj, opasnoj i zazornoj radnoj sredini.

Jedino što donekle stilski najavljuje ostatak zbirke jest završna scena uvoda, gdje nakon nestanka struje pripovjedač uočava da je tvornica u kojoj radi bez ikakve najave postala napućena malenim

zelenim gnomovima koji stoje na mjestima gdje su do maloprije stajali njegovi kolege. Štoviše, shvaća da se i sam pretvorio u gnomu.

Čitatelj, koji je do tog trena već zasigurno postao siguran u to da u rukama drži knjigu priča koje pripadaju „žanru stvarnosne proze“ i „proze u trapericama“ odjednom je i bez ikakvih nagovještaja izložen proboju iracionalnog, nadrealnog i fantastičnog u već uspostavljeni realizam. Po Lindi Hutcheon, takav motiv nije nimalo netipičan za postmodernu prozu. Ona ističe čestu težnju postmoderne za prokazivanjem i propitivanjem onoga što se prihvća kao „zdravorazumsko i prirodno“¹ (ovaj, kao i sve ostale prijevode citata s eng. literature, preveo je autor ove radnje), a ovdje se očito radi o dovođenju u pitanje realističkog diskursa. Nagli kraj priče ostavlja čitatelja u stanju žanrovskog kolebanja, nedorečenosti i svojevrsne kontradikcije. Autor zapravo ne nudi nikakvo objašnjenje za nasumični i iracionalni prizor koji je upravo predstavio i završava novelu bez ikakvog razjašnjenja. To čitatelju koji ostaje prepušten samome sebi nameće dilemu „ispravnog“ čitanja tog prizora. Je li scena transformacije radnika u gnomove bila tek puka metafora? Možda je u pitanju mladićeva halucinacija ili mašta? Ili se ipak radilo u stvarnom žanrovskom uplivu fantastičnog elementa u realizam?

Linda Hutcheon ističe i kako postmoderna književnost u prvom redu uči da „sve kulturne prakse imaju ideološki podtekst koji određuje uvjete za samu mogućnosti njihovog proizvođenja značenja“.² U svjetlu tog tumačenja, treba se zapitati koji bi bili mogući ideološki podtekstovi koje ova priča veoma očito nastoji izvrći parodiji i stvoriti među njima napetost.

Opisana neodlučnost mogla bi se u postmodernom kontekstu iščitati kao namjerno izazvana opozicija diskursa modernog realizma i fantastike, i to kao opozicija visoke (ili barem vrednovane) književnosti naspram niske i trivijalne književnosti fantastičnog. No, ako se opredijelimo za takvo tumačenje to ipak ne razrješava sve naše nedoumice. Nemoguće je ignorirati utisak da je i realistički diskurs ovdje izložen parodiranju, unižen apsurdnim i stripovskim onomatopejama i motivima proze u trapericama, i time problematičan. Što onda ostaje od naše opozicije visoke i niske književnosti? Hutcheon napominje kako postmoderna ima i tendenciju „zatvaranja pukotine“ između visoke i niske književnosti na način da ih „ironizira oboje“.³ Postmoderna proza, tipično, ne pruža odgovore već samo izaziva pitanja. Kako god bilo, u ovoj priči može se naslutiti neodrživost poznate „humanističke [striktne] separacije umjetnosti i života“⁴, tj. fantastike i realizma. U postmoderni, „granice između literarnih žanrova postaju

1 - Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York & London, Routledge, 1989, str. XI (u daljnjim navodima HUTCH-POET)

2 - HUTCH-POET - str. XII

3 - HUTCH-POET - str. 44

4- HUTCH-POET - str. 7

[tipično] fluidne“, no nemoguće je da dođe do njihovog „miješanja“ koje ne bi bilo „problematično“⁵. To rušenje granica između žanrova „najradikalnije“ se očituje upravo „između fikcije i ne-fikcije, [...] između umjetnosti i života“.⁶ „Postmoderni odnos s modernizmom tipično“ [...] je kontradiktoran“, tumači Hutcheon - on istovremeno ovisi o njemu kao o prethodniku, te je od njega i potpuno neovisan. Među njima nema „ni radikalnog prekida ni [...] kontinuiteta“.⁷ Upravo takav odnos uočljiv je u sukobu motiva ovog uvoda u zbirku.

Kraj ove uvodne priče najdoslovnije je prepušten čitatelju koji putem svog osobnog iskustva i senzibiliteta u tumačenju mora (ili čak ni ne mora) stvoriti sam za sebe značenje ovog kraja. Time se već u uvodu autor na neki način, možda samo prividno, samorazvlašćuje. Taj motiv razvlašćivanja autora i prestanak njegovog utjecaja zapravo je prava (no prikrivena) najava ostatka ove konceptualne zbirke. Kroz nju će se taj motiv i problematika autorske pozicije najviše tematizirati i dotjerati do krajnjih posljedica.

2. 2. „Bez naslova“ - Susret s vlastitim književnim likom

Druga priča je naslovljena s „Bez naslova“ i u njoj se na izražajnom planu samo djelomično izlazi iz pripovjedačke matrice „proze u trapericama“ (no na tematskom planu to se događa u potpunosti). Dijalozi su, ma koliko neobična bila njihova tematika, i dalje veoma urbani. Pripovijedanje se nastavlja u prvom licu. Pripovijeda se izravno i precizno, bez jezičnih akrobacija i bez mnogo stilskih sredstava, ostavljajući dojam ispovijesti, ciljajući na to da svojim tonom, bez književnih pretjerivanja, zvuči uvjerljivo.

Ova priča započinje rečenicom: „Priča koju vam mislim ispričati nije izmišljena priča...“⁸. Za autora ove konceptualne zbirke je, kao što će se pokazati, od ključne važnosti čim više zamutiti u tekstu granicu između stvarnog života i fikcije i kroz knjigu se služi mnogim sredstvima da bi to i postigao. Na početku ove priče on upotrebljava lukavu anti-argumentaciju, te tvrdi da je sve što je napisano zaista i istinito, i da on (identificirajući eksplicitno autorski i pripovjedački glas kao nešto istovjetno) može samo zabilježiti svoje sjećanje na događaj koji je toliko nevjerojatan da ga odbija bilo kako argumentirati ili dalje uvjeravati čitatelja u njegovu istinitost, jer mu nitko ne

5 - HUTCH-POET - str. 9

6 - HUTCH-POET - str. 10

7 - HUTCH-POET - str. 18

8 – Marciuš, Marko: *Pročitaj me*, Rijeka, Zigo, 2010, str. 12. (u daljnjim navodima MRCŠ-PRČ)

bi vjerovao, i jer bi, upustivši se u daljnja uvjeravanja, samo zvučao manje vjerodostojan. Pripovjedni subjekt (koji je možda istovjetan onome iz uvoda, a možda i nije), na Glavnom kolodvoru u Zagrebu susreće mladića koji se predstavlja kao Olaf Tryggvasson. Slijedi ukratko iznesen prikaz fabule ove po mnogočemu za zbirku kao cjelinu ključne priče.

Nadijevanjem takvog imena autor svjesno izdvaja Olafov lik iz realistički i u ispovjednom tonu opisane zagrebačke svakodnevnice u kojoj se ova priča odvija. Na taj način autor gotovo da signalizira kako je ovdje uveden lik fikcionalan, tj. kako se kontekstualno ne uklapa u njegovu do tad ispovjednu prozu. Potrebno je odmah naglasiti razlog takvog autorovog konteksta radi pojašnjavanja ove priče u kontekstu cijele konceptualne zbirke. Naime, Olaf i jest fiktivni lik, tj. lik iz proze pripovjednog subjekta ove priče i on se u raznim oblicima i funkcijama pojavljuje u gotovo svim pričama ove zbirke (time izjednačavajući pripovjedača ove nenaslovljene priče s realnim autorom Markom Marciušem). Dakako, u svjetlu književne teorije (i zdravog razuma) svi su likovi, kao i svi pripovjedni glasovi nekog djela fiktivni, pa čak i sami pripovjedni subjekt. No, autor se svjesno poigrava tim spoznajama, odbijajući odrediti svoj pripovjedački glas u ovoj priči fiktivnim, i inzistirajući na njegovom ispovjednom, biografskom i memoarskom diskursu, i postavljajući njemu nasuprot očito fiktivan lik Olafa Tryggvassona, pored kojeg se pripovjedni subjekt čini supstancijalnijim i vjerodostojnijim od njega.

Olaf u nastavku priče uspijeva uvjeriti "Marka Marciuša" da je on netipičan čovjek koji je proživio svoj život kao i taj njihov susret već bezbroj puta za redom i već bezbroj puta prijateljevao s pripovjedačem. Pripovjedač ne pristaje slijepo na te teze, on je skeptičan i podsmješljiv do kraja, te propituje moguće Olafovo ludilo. No, Olaf zna sve o pripovjedaču/autoru - zna za njegovo pisanje, njegove intimne želje, njegovu budućnost... Zna i da će budući predsjednik Amerike biti crnac (a na tom mjestu autor produbljuje iluziju o istinitosti tog susreta fusnotom u kojoj ističe kako se taj razgovor dogodio 2004. godine).

Olaf Tryggvasson zapravo je ime preuzeto iz norveške povijesti, no Olaf iz ove priče tvrdi kako je podrijetlom Danac. Time autor putem imena svjesno uspostavlja vezu s poviješću samo da bi je u idućem trenu presjekao, odbacujući svaku daljnju izravnu povijesnu referenciju.

Potrebno je uočiti kojom upornošću i domišljatošću autor u ovoj priči inzistira na stvarnosti svojeg fiktivnog lika, istovremeno stalno svjesno implicitno naglašavajući njegovu artifičijelnost. On vrši svjestan napor da bi prikazao njihov susret kao stvarnu biografsku činjenicu. Time direktno i tipično postmodernom propituje objektivnost znanja o prošlosti koje se nužno prenosi posredstvom jezika. Olaf, s druge strane, u svom diskursu tijekom cijele ove priče paradoksalno implicitno ističe svoju tekstualnu i fiktivnu prirodu. Tako na jednom mjestu Olaf govori: "Svijet je prepun [...] bizarnosti, ispucan na površini tamo gdje nitko ne gleda. Važno je da stvar funkcionira. I na kraju, možda to i jest jedino važno."⁹ Tim iskazom Olaf se direktno

referira na jedan od često spominjanih problema književne teorije - govori o jazu i nepravilnosti koja se može uočiti u svakom diskursu i u njegovom odnosu sa stvarnošću na temelju koje se sam taj diskurs može dekonstruirati. Naravno, ta nepravilnost u ovom diskursu jest Olaf sam, koji samom svojom ulogom prokazuje lažnu biografičnost ove priče.

Na drugom mjestu u priči, pripovjedač počinje stvarati poveznicu između lika Olafa Tryggvassona, koji se po prvi put javlja u ovoj priči, sa ostatkom ove zbirke. Navodi kako je: “tek nekoliko godina kasnije [nakon tog susreta] njegovo ime obilježilo protagonista u pričama koje je nemoguće opisati”.¹⁰ Što to točno znači, postat će očito u nastavku.

Olaf, ustvrdivši kako je svoj život proživio već bezbrojno mnogo puta, odbija govoriti o budućnosti usprkos molbama pripovjedača. Inzistira na tome da se, kad god mu je u prošlim životima otkrio budućnost, dogodilo nešto užasno. Nakon toga Olaf bježi ostavljajući pripovjedača u svom napuštenom stanu za koji pripovjedač ranije tvrdi da se nalazio “negdje između Cvjetnog trga i Glavnog kolodvora, ne bih znao točno gdje niti bih se ikada znao tamo vratiti”¹¹. Time autor gotovo paranoično ukida bilo kakvu mogućnost da čitatelj provjeri faktičnost njegovog iskaza u stvarnosti, prekidajući izravne reference sa stvarnim svijetom kada su one u poziciji da odaju više nego li bi smjele.

Pripovjedač o susretu s Olafom govori s oprezom, dajući naslutiti da je donekle uvjeren o istinitosti Olafove priče zbog brojnih dokaza koji su mu ponuđeni, no ni dalje ne odbacuje mogućnost da je bio obmanut od luđaka. Ranije u priči, u svojoj diskusiji s Olafom on postavlja zdravorazumska pitanja te govori spojem urbanog žargona i književnog jezika. Olaf je u svojim iskazima nedorečen, aluzivan i tajanstven, ali nikad nametljivo i patetično. Odaje dojam realne osobe, ugodan je sugovornik, predstavlja se pripovjedaču kao prijatelj iz bezbrojnih prošlih života. Na kraju priče čitatelj gotovo da može povjerovati autoru - tolikom je sugestivnošću ispričan ovaj razgovor, i u tome se najviše očituje majstorstvo Marciuševog pripovijedanja. Također, situacija je veoma realna i gradska, Olaf i pripovjedač prolaze kroz gradsku gužvu, piju kavu i puše marihuanu. Ova priča je jedna od ključnih u zbirci iako sjeda na svoje mjesto tek naknadno, kada doznamo više o Olafu.

Pripovjedač nakon Olafovog bijega nalazi poruku koju mu je on unaprijed ostavio, u kojoj mu savjetuje da se uključi na stvarni književni natječaj koji se tek ima dogoditi: “Za 2 godine u tvojem gradu netko će pokrenuti zbornik s natječajem za neafirmirane pisce. Od najveće je važnosti da ga uvjeriš da taj natječaj bude izostavljen, a zbornik pretvoren u zbirku priča petorice križevačkih autora. Kako ćeš napisati svoju priču, znat ćeš kada dođe vrijeme.”

10 - MRCŠ-PRČ – str. 15.

11 - MRCŠ-PRČ – str. 19.

12 - MRCŠ-PRČ – str. 25.

Taj moment je najgenijalniji i najradikalniji pokušaj cijele priče da „ostvari” samu sebe - naime, stvarni autor Marko Marciuš doista je sudjelovao na ovdje spominjanom književnom natječaju, i objavio priču u zborniku *Pet autora traži naslov* izašlom 2006. godine, baš kako mu Olaf ovdje savjetuje. Ova priča gradi iluziju da se susret Olafa i autora dogodio prije samog objavljivanja spomenutog zbornika, te da je Olaf Marciušu zaista otkrio budućnost. Ta iluzija produbljuje se do kraja kada čitatelj shvati da je iduća priča u zbirci *Pročitaj me* upravo priča iz tog zbornika i s tog natječaja, o čemu nas autor ispod naslova iduće priče uredno obavještava paratekstualnom bilješkom, a glavni lik priče je sam Olaf Tryggvasson. Tu nam autor eksplicitno daje činjenicu provjerljivu u stvarnosti (no u lukavo dislociranom vremenu). U tom trenutku nastaje potencijalno kolebanje čitatelja koji je, možebitno, lik Olafa već odredio kao čisto fikcionalan. Od tog trenutka počinje divlja i obijesna metatekstualna i metaknjiževna igra koja je intenzivnija i kompleksnija čak i od one u metaknjiževnom *Sofijinom svijetu* J. Gaardera.

No, sadržajem te iduće priče pozabavit ćemo se u idućem poglavlju. Ovdje je potrebno istaknuti još nekoliko stvari u vezi s početnim pojavljivanjem Olafa Tryggvassona.

Jedno od ključnih pitanja (čijem se odgovoru možemo dovinuti tek daljnjim čitanjem zbirke *Pročitaj me*) jest - zašto je liku Olafa Tryggvassona toliko stalo do objavljivanja spomenutog zbornika i priče?, a to se pita i sam pripovjedač. Kada u narednim pričama shvatimo da Olaf Tryggvasson doista postaje konceptualnim likom u Marciuševoj prozi, shvaćamo da na ovom mjestu Olaf kao da stvara preduvjete za svoj vlastiti nastanak zapravo upravljajući postupcima svog autora, umjesto da autor upravlja postupcima svoga lika. Kako je do toga došlo, djelomično nam se otkriva dalje kroza cijelu zbirku tijekom koje rase napetost i borba za prevlast između autora i njegovog lika. Time bismo mogli čak i zaključiti da je mjesto ovoj priči na samome kraju, nakon izvojevanje pobjede i samoostvarenja književnog lika Olafa Tryggvassona.

Pripovjedač u jednom dijelu navodi: “Što sam duže razgovarao s njime, sve me jače obuzimao osjećaj da je on odgovore na moja pitanja pripremio već davno, kao da slušam nekoga tko recitira stoput izrečene riječi.”¹³ Time pripovjedač kao da je na korak od osvještavanja svoje vlastite pozicioniranosti u priči, u kojoj je sve zauvijek fiksirano i dijalozi su svakim novim čitanjem tek beskrajno repetitivni i unaprijed pripremljeni iskazi. Takva mogućnost tumačenja ovog citata zanimljiva je upravo stoga što u idućim pričama zbirke “Marciušev” lik Olafa Tryggvassona postaje svjestan vlastite fikcionalne naravi te se nastoji probiti do ontološke razine realnog autora i zagospodariti njegovim postupcima. Olaf, s druge strane, za sebe tvrdi da se rodio kao ista osoba toliko puta da se više ne može sjetiti svih svojih života, kao što običan čovjek zaboravlja neke dane koje je proživio.

Priča završava pripovjedačevom/autorovom odlukom da poslušala Olafove naputke i napiše priču.

Na samom kraju, pripovjedač upućuje apel u stvarni svijet svog čitatelja: “Još jedna stvar... Tryggvassone, ako čitaš ovo, gdje god da jesi, javi se.”¹⁴ Iduća priča ove zbirke je već spomenuta priča iz zbornika *Pet autora traži naslov*, koju je Olaf „zahtijevao“ da autor napiše. Time iluzija, paradoksalnost, metatekstualnost, kao i potpuna ontološka poljuljanost dosižu svoj maksimum, i ostvaren je jedan zaista reprezentativni (i, usput rečeno, doista uspjeti) postmodernistički moment. Kako autor Brian McHale navodi, postmodernistička je dominantna ontološka, i izaziva “postkognitivna pitanja“, poput: Koji je ovo svijet? Što učiniti s njim? Koji od mojih ja to treba učiniti? [...] Što je svijet? Kakvih vrsta svjetova ima? Kako su oni uspostavljeni i kako se razlikuju?” Što se događa kad se jedni drugima „suprotstave i kad prekrše svoje granice? Koji je modus postojanja teksta, a koji svijeta (ili svjetova) koje [tekst] projektira? Kako je strukturirana ta projekcija?”...¹⁵ McHale još ističe kako „epistemološka nesigurnost” modernizma u postmodernizmu postaje „ontološka pluralnost ili nestabilnost”, te sam postmoderni tekst, iako može biti ispitivan i epistemološki, nameće prioritet ontoloških implikacija¹⁶.

Sve navedeno može se u potpunosti primijeniti na ovdje predstavljenu drugu priču zbirke *Pročitaj me*. No, to je samo početak. S napredovanjem zbirke napreduju i sve vrste postmodernih nestabilnosti i potkopavanja ustaljenih normi književnosti, da bi na kraju eskalirale u punom opsegu.

2. 3. „Čudesna priča Olafa Tryggvassona“ – Sukob pripovjednih razina

Naslov ove priče, kao što je već istaknuto, popraćuje paratekstualna bilješka o njezinom podrijetlu – a to je zbornik koji je u prošloj priči ove zbirke lik Olafa Tryggvassona spomenuo „autoru“, time se na intertekstualnoj razini vežući s njom. „Čudesna priča Olafa Tryggvassona“ sastavljena je od mnoštva malih pod-priča obrubljenih zajedničkim kontekstualnim okvirom. Te pod-priče, kao što ćemo vidjeti, ovdje oformljuju nešto što McHale spominje pod pojmom „zona“ (koju je, izgleda, preuzeo od Foulcaulta?). On „zonu“ definira kao instancu u kojoj postoji „velik broj fragmentarnih mogućih svjetova koji koegzistiraju na nemogućem teritoriju“ i „u samom tekstu“. To su prostori koji se u tekstu istovremeno konstruiraju i dekonstruiraju¹⁷.

14 - MRCŠ-PRČ – str. 25.

15 - McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, London & New York, Routledge, 2001, str. 10. (u daljnjim navodima MCH-PMDF)

16 - MCH-PMDF - str. 11.

17 - MCH-PMDF - str. 44. – 45.

Naracija „okvira“ ove priče predstavlja nam dvojicu likova čudnih imena – Glena i Mignika. Njihova imena, vjerujem, trebaju uputiti čitatelja na njihovu fikcionalnost, što ima smisla u širem kontekstu ove priče.

Njih se dvojica nalaze u pušionici opijuma koje je Glen vlasnik, i razgovaraju te puše duhan. Glen otpuhuje kolute dima prema stropu, pri tom se bezuspješno pokušavajući sjetiti odakle mu je slična scena već poznata, „dok mu se u mislima kotrljalo ime Tilkien, Tulkuin, Tulienk, ili nešto slično tome“.¹⁸ Dakako, to je metatekstualna referenca na scenu iz Tolkienova *Gospodara prstenova*, no Glenu odgonetanje te poveznice izmiče. Doznajemo i da Mignik ima tik na desnom oku.

Glen saopćava Migniku da on samog sebe smatra najpametnijim čovjekom na svijetu. Mignik mu ne vjeruje, te stoga Glen izaziva prijatelja da mu zada bilo koju disciplinu u kojoj će se okušati i dokazati svoju superiornost. U njihov razgovor konstantno se upliće pripovjedački glas „sveznajućeg pripovjedača“ s više pripovjedne razine, saopćavajući kako će čitatelju istinsko značenje razgovora između Glena i Mignika postati jasno tek na kraju priče, pritom svojim prisustvom forsirajući osvještenje o fikcionalnosti i tekstualnoj prirodi svojih protagonista.

Mignik izaziva Glena da dokaže svoju superiornost pisanjem priče, što Glen samouvjereno prihvaća. Od tog trena pa nadalje čitatelju se nudi niz od desetak navodno Glenovih priča (prva je čak i potpisana njegovim imenom), između kojih se u međučinovima nanovo upliću komentari samog Glena i Mignika.

Prva od tih „kvazi-Glenovih“ priča nosi naslov „Pakao“. U toj priči lik imenovan Olaf Tryggvasson (kao i lik iz prethodne Marciuševe priče) neobjašnjivo se našao u paklu, zarobljen, jer je prodao dušu. Taj motiv Olafove zarobljenosti u ovim pod-pričama veoma je važan za krajnju poantu *Čudesne priče Olafa Tryggvassona*, koja zapravo, kako će se pokazati, tematizira pobunu književnog lika protiv vlastitog autora Glena, osvještavajući i svoju i njegovu fikcionalnost.

Olaf u paklu vodi dijalog s vragom, koji ga podčinjava svojoj vlasti i u jednom trenu čak eksplicitno izjavljuje kako je lijepo biti pisac! Tu se već javlja motiv pisca-tiranina čije se strahovlade fikcija treba osloboditi. No, kako je uopće moguće da fiktivnom liku to pođe za rukom?

Napisavši tu kratku, stilski veoma siromašnu priču bez poante, Glen prima kritiku od Mignika, koji nije zadovoljan krajnjim rezultatom. Stoga Glen pokušava ponovno.

18 - MRCŠ-PRČ – str. 26.

Druga pod-priča nosi naslov „Veličanstvo guzica“, i još je čudnija i besmislenija od prethodne. U njoj Tryggvasson pred oduševljenom gomilom nastupa kao prorok koji propovijeda „o svrsishodnosti koja se otkriva u savršenom obliku ljudske guzice“¹⁹, pritom navodeći gomilu na opscene radnje u svrhu spasenja. Pri tom doznajemo kako Olaf, baš kao i Mignik s njemu nadređene pripovjedne razine, ima tik na desnom oku. To nam glas sveznajućeg pripovjedača i ponovno podcrava kao važno za širi kontekst priče.

Nakon toga slijedi „međučin“ u kojem se konstatira: „I tako su čudesne priče Olafa Tryggvassona uslijedile jedna za drugom, u besmislenom nizu kaotičnih previranja jedne (nekima od nas) sasvim nevažne sudbine.“²⁰

Treća pod-priča nosi naslov „Razgovor“. Tu čitatelj ponovno susreće Olafa u raspravi sa Sotonom u paklu. Njih dvojica raspravljaju o Sotoninom izgonu iz raja. Sotona tvrdi da je iz raja otišao dobrovoljno, i da nije mogao preuzeti njemu namijenjenu ulogu ako se prije ne pobuni. Tvrdi kako je njegov izgon bio unaprijed dogovoren scenarij, a Olafu se, slušajući to, čini „da je vrijeme oko njega zarobljeno petljom, kao da se ovaj događaj ponavlja u oku nekoga tko nije iz prve izvukao značenje“²¹, pri čemu imamo izravnu referenciju na nas kao na stvarne čitatelje, kao i na sam proces čitanja koji se ovdje izjednačava s petljom beskonačnih ponavljanja, tj. mogućih čitanja. Pri tom autor ističe čitateljevu nemogućnost da sagleda širu sliku i uhvati značenje svih ovih na prvo čitanje besmislenih fragmenata. No, koji se to autor referira na kojeg čitatelja? Glen na Mignika, ili Marciuš na realnog čitatelja? Također, Sotonine tvrdnje o nužnosti njegove pobune pri zauzimanju njegovog mjesta kao i o njenoj isplaniranosti unaprijed izravno nam ukazuju metatekstualni kontekst cijele ove pripovijetke, jer prema njenom kraju Olaf će se sve žešće početi buniti protiv svoga tvorca, što je, dakako, upravo njegova unaprijed isplanirana uloga u priči.

Sam kontekst ove pod-priče kao da eksplicitno referira na književne teorije poput one Philipa Sidneya koju Brian McHale u svojoj knjizi opisuje kao romantičarsko povlačenje alegorije „između autora i boga“, te „teksta i svijeta“ stvorenog svemoćnom božjom voljom²². U tom kontekstu, kao što ćemo vidjeti, lik pobunjenika (tj. Sotone, kao i samog Olafa u nastavku priče) predstavlja paradoksalni postmoderni element u sustavu koji namjerno ruši njegovu hijerarhiju i izvrće vrijednosti.

Sotona na kraju ove pod-priče eksplicitno govori Olafu: “ti nisi čovjek od krvi i mesa! Ti,

19 - MRCŠ-PRČ – str. 30.

20 - MRCŠ-PRČ – str. 31.

21 - MRCŠ-PRČ – str. 32.

22 - MCH-PMDF – str. 29.

Tryggvassone, uopće nisi čovjek, ti si ideja.“²³

Naslov iduće pod-priče jest „Otkrivenje“ i ona označava prekretnicu u kontekstu cjelokupne priče. Od nje počinje eksplicitno miješanje ontoloških i pripovjednih razina zastupljenih u okvirima ovoga teksta. „Tog poglavlja pronade se kako stoji u nekoj velikoj knjižnici njemu nepoznata samostana.“²⁴ U kontekstu spoznaje s kraja prethodne pod-priče, Olaf sada počinje eksplicitno razmišljati o svome okruženju kao o tekstualnom konstrukt, štoviše, naizgled je „svjestan“ dan se nalazi unutar poglavlja neke tekstualne cjeline.

Knjižnica u kojoj se Olaf zatekao djeluje sablasno i jedino što on želi jest pobjeći iz nje, „premda je dvojio da će daleko dogurati, uzevši u obzir da je knjižnica bila, ili jest, tek plod vaše ili moje mašte (a što opet znamo samo mi), bilo je gotovo nemoguće pobjeći sa slovima ispisane stranice jedne relativno dobre knjige.“²⁵ Ovdje se nanovo eksplicitno apostrofiraju realni autor kao i čitatelj, iako se postavlja pitanje kako je Olaf u stanju razmišljati o svom okruženju na taj način shvativši tek da je plod naracije također fiktivnog Glena. To je jedno od mjesta u tekstu ove priče u kojoj ona kao da dekonstruira sama sebe, ukazujući na miješanje jedne još više pripovjedne razine koja po zakonu logike ne bi trebala biti dostupna ni Olafu ni Glenu.

Pred Olafom se u knjižnici pojavljuje mladi fratar koji neprirodno lebdi iznad tla, te ga pita je li našao ono što je tražio. Olaf je zbunjen, ne znajući što je to što se od njega očekuje da pronade, na što fratar s police vadi jednu staru i prašnjavu knjigu i pruža mu je. Ispostavlja se da je ta knjiga ni manje ni više nego *Pročitaj me*, koju sam čitatelj drži u rukama. Autor na ovom mjestu u priču ubacuje i jednu zabilješku ispod samog teksta u kojoj tumači prijevod usput spomenutog pojma „spaceballs“ samo da bi na kraju ove parodijske zabilješke ustvrdio kako je ona potpuno netočna. Time i paratekstualnim jezičnim sredstvima ističe fikcionalnost ontološkog svijeta zarobljenog u marginama stranice koju čitatelj drži pred sobom, pritom također parodirajući ustaljene književne norme i postupke.

Olaf iz predočene knjige pročitao fragment priče „Veličanstvo guzica“, kao i priču „Pakao“, koja je ponovljena u cijelosti, te doživi konačno otkrivenje o svojoj fiktivnoj prirodi. Fratar se u trenutku Olafove spoznaje nadrealistički preobražava u grotesknog klauna s ogromnim zubima, većim i od zuba „sjevernoameričkog sabljastozubog zeca“²⁶, što je popraćeno još jednom naizgled besmislenom fusnotom u kojoj se činjenično ustvrđuje kako ta vrsta zečeva ne postoji. Prema McHaleu, pojavljivanje užasavajućih i/li pornografskih prizora unutar umnažajućih i

23 i 24 - MRCŠ-PRČ – str. 32.

25 - MRCŠ-PRČ – str. 33.

26 - MRCŠ-PRČ – str. 36.

ponavljajućih struktura služi kao sredstvo za postizanje „čitateljeve uvučenosti u „nestvarne“ hipodiegetske svjetove“²⁷.

Od tog mjesta u priču se počinju uplitati sve apsurdniji nadrealistički motivi. Pred samostan stiže putujući cirkus, a knjige sa samostanskih polica poput ptica odlijeću kroz prozor, pritom pjevajući „en-ten-tini“.

Olaf zaključuje: „Moram ga uništiti [...] Moram pobijediti pisca“. Nakon toga se spušta u cirkus pred samostanom gdje mu krotitelj lavova saopćava: „Upamti, Tryggvassone... Pripovjedač je zarobljenik svojih prethodnih odluka.“²⁸, a u novoj fusnoti se čitatelja informira kako je to u stvari bio citat Umberta Eca. Krotitelj lavova nakon toga priča Olafu bizarnu no značajnu priču o znanstveniku koji je uspio stvoriti živo biće od plamena i nadjenao mu ime „Plop!?“.

Znanstvenik se nakon toga počinje pitati što će se dogoditi ako „Plop!?“ otkrije da nije stvaran i da njegovo tijelo nije od krvi i mesa. Iz tog razloga mu odluči zatajiti istinu sve do dana kad u njegovom laboratoriju izbiye požar, pa je znanstvenik prisiljen glumiti da spašava „Plop!?“-a od vatre kako on ne bi dokučio narav svoje stvarne prirode. No, pri tom procesu, i sam znanstvenik dolazi do spoznaje da mu vatra ne može nauditi, te postaje svjestan kako su njih dvoje po svom ustroju savršeno jednaki. Izumitelj u trenutku te nove i njemu neočekivane spoznaje usput citira Borgesa. Ta se pod-pod-pričica, dakako odnosi na narav samog Olafa i njegovog autora Glena, koji nije ništa stvarniji od njega. Olaf je, preplavljen novim spoznajama, zbunjen činjenicom da mu pisac „uopće dopušta ovakav tijek radnje“²⁹. Također, shvaća da ako on nije stvaran, tada nije stvaran ni Glen – a ta mu činjenica dopušta mogućnost da zagospodari Glenovom pričom, zbacujući ga s autorske pozicije.

Nakon toga, u još jednom „međučinu“ doznajemo kako Glen nastavlja pisati svoju priču, a pripovjedački glas komentira da je ona rasla sama od sebe, vjerojatno pristijući iz Platonovog beskrajnog svijeta ideja.

Iduća pod-priča podijeljena je u dva dijela: „Borba – Dio prvi“, i „Borba – Dio drugi“. U prvom dijelu Olaf se zatiče u svijetu fantastike, te posjeduje mitološko biće baziliska koje mu je vjerni pratilac. Kune se da će nadvladati Glena. U drugom dijelu, ističe kako „želi prije svega nekako zavladata pričom... i učiniti je manje bolnom.“³⁰, pritom predbacujući svojem fikcionalnom

27 - MCH-PMDF - str. 116. - 117.

28 - MRCŠ-PRČ – str. 37.

29 - MRCŠ-PRČ – str. 38.

30 - MRCŠ-PRČ – str. 40.

autoru okrutno i besmisleno postupanje s vlastitim likovima. U ruci mu se stvara mač, te se Olaf pita tko li mu šalje tu iznenadnu pomoć. Pritom na njegovom dršku uočava nepoznate inicijale M. M. – što su, dakako, inicijali samog Marka Marciuša koji na taj način ubacuje samoga sebe u pod-priču svoje priče, pritom jasno pokazujući svoju bogoliku prirodu i moći koje izviru iz njegove pozicije „realnog autora“. Ovo poglavlje je popraćeno još jednom parodirajućom fusnotom u kojoj se problematizira proces stvaranja baziliska, koji je zapravo samo lista besmislica za koju se tvrdi da je preuzeta iz Stoljetnog kalendara i Velike sanjarice, a u samoj fusnoti se spominje i Tryggvasson koji je taj nemogući proces stvaranja baziliska obavio u nekoj neispričanoj priči.

Nova pod-priča, naslovljena kao „Čekanje“, prikazuje Olafa u razgovoru s neimenovanim tamničarem s govornom manom (jasna aluzija na Olafovog tvorca). Pritom komentira svog pisca Glena, pitajući se koji je zapravo njegov problem?

Iduća pod-priča s naslovom „Informiranje kao takvo“ prikazuje Olafa u društvu Conana Doylea, koji ga savjetuje u vezi njegove želje za nadvladavanjem vlastitog autora: „Naime, radi se o tekstovima u prvome licu. Ono što znam jest da u određenim situacijama nemaš puno izbora, nego unijeti svojem liku dijelove vlastite osobnosti – to je trenutak kada su lik i pisac nerazdvojivo združeni, gubi se pripovjedačka udaljenost od radnje i pisac na jednoj dubljoj razini postaje lik u vlastitom djelu, koliko god ono izmišljeno bilo; a sam lik postaje pripovjedačem“.³¹ Doyle savjetuje Olafa da izazove auto-amneziju jer su priče koje započinju amnezijom glavnih likova određen izazov za većinu pisaca – ako tada žele ući u psihi svog lika, moraju se postaviti na njegovo mjesto.

U ovom poglavlju možemo uočiti poigravanje s kvazi-književnoteorijskim diskursom, koji usprkos svojoj konstruiranosti odražava neke ideje iz stvarne književne teorije, opovrgavajući poziciju svemogućeg autora, kao i mogućnost samog autora da se potpuno distancira od vlastitog teksta i ne postane samo još jedna od tekstualnih funkcija. Stoga ovo pod-poglavlje ima snažne metaknjiževne karakteristike, tim više što će se sve izrečeno eksplicitno ostvariti u samoj ovoj priči, gotovo poput poostvarene metafore.

Iduće pod-poglavlje „Buđenje“ započinje naracijom u prvom licu. Protagonist očito slijedi dragocjene savjete Conana Doylea. Tako se ne može sjetiti niti vlastitog imena, no istovremeno mu cijela situacija paradoksalno postaje „kristalno jasna“ (no kome – Olafu ili Glenu?)

Protagonist sreće fantastično biće nalik na deblo s bonzai krošnjom umjesto kose koje se predstavlja kao Olaf Tryggvasson, ostavljajući čitatelja u daljnjoj nedoumici, jer on je očekivao da je Olaf glavni protagonist ove, kao i svih prijašnjih pod-priča.

31 - MRCŠ-PRČ – str. 43.

Neimenovani protagonist u razgovoru s čudnim bićem spominje pušenje opijuma, i postaje sve jasnije da je Glen zaista došao na protagonističku Olafov poziciju, zamijenivši s njime mjesta. Ipak, protagonist i dalje uporno tvrdi da sve što se događa nije Olafova već piščeva volja.

U pod-priči pod naslovom „Zamjena“, koja je također u prvom licu, sada pratimo iskaz iz perspektive stablolikog Olafa iz prethodne priče, koji zlokobno saopćava sugovorniku kako je pogriješio što je sam sebe ubacio u priču. No, sugovornik Glen tvrdi da i dalje vlada pričom: „Ja je pišem čak i ovome trenutku. Dao sam ti tračak nade i zagrizao si! Sada je trenutak da zauvijek okončam ono što sam započeo“.³²

Cjelokupna priča završava zadnjom pod-pričom pod naslovom „Posljednja priča Olafa Tryggvassona“, u kojoj čitatelj shvaća kako je mjesto radnje postalo ono početnog okvira svih ovih pod-priča. To je Glenova pušionica opijuma. Ipak, sada je i ona, kao i cijeli ta nad-razina, postala dijelom zadnje pod-priče. Pripovjedač Mignik u prvom licu opisuje svoj ulazak u Glenovu pušionicu opijuma, istovremeno pripovijedajući sam o sebi kao da je on Olaf. Dolazi do početne situacije razgovora između dvojice prijatelja iz koje se onda nanovo pokreće cijeli proces – Mignik opet sjedi pokraj Glena čitajući njegove priče, no sada sa spoznajom da su i njih dvojica likovi u pričama (a ta spoznaja je, izgleda, u potpunosti promakla samom Glenu), i da je on cijelo vrijeme bio Olaf Tryggvasson pod maskom Mignika, te započinje „put koji nitko nikada neće moći razumjeti, put koji počinje na istome mjestu gdje i završava (koji biva čitan), vrteći se u krug, zauvijek...“³³ Jean Ricardou takav literarni postupak naziva „strategijom varijabilne realnosti“ - tu se „[navodno] „realna“ razina otkriva kao [...] virtualna“ (tj. kao iluzija ili kao reprezentacija unutar reprezentacije, što je ovdje slučaj), ili se „navodno virtualna razina prokazuje kao realna“.³⁴ Također, Douglas Hofstadter takav efekt imenuje kao „strange loop“, a pod time podrazumijeva „kretanje nagore (ili nadolje) kroz razine nekog hijerarhijskog sistema u kojem se na kraju neočekivano nađemo na mjestu s kojeg smo krenuli“.³⁵

Na ovom mjestu potrebno je još jednom parafrazirati McHalea koji piše da su postmoderne „strategije samoponištenja ili samoproturječja“ (koje su, posve očito, prisutne u ovoj noveli) „fiktionalni ekvivalenti“ sa „strategijama koje uključuju ponavljanje struktura“ (također prisutna strategija) - oboje „imaju efekt prekidanja i kompliciranja ontološkog „horizonta“ fikcije, umnožavanja njegovih svjetova i ogoljavanja procesa konstrukcije svijeta“.³⁶

32 - MRCŠ-PRČ – str. 46.

33 - MRCŠ-PRČ – str. 48.

34 - MCH-PMDF – str.116.

35 - MCH-PMDF – str. 119.

36 - MCH-PMDF – str.112.

McHale ističe da u Pirandellovom djelu *Šest likova traži autora* dolazi do *prividnog* rušenja granice između književnosti i stvarnog svijeta, no cijeli taj dojam proizlazi iz iluzije same fikcije, te je poistovjetljiv sa starom „romantičarskom ironijom“ koja naizgled ruši „granice ontologije i ontološku strukturu“³⁷. Izgleda da je toga svjestan i autor Marcijuš (ili, M. nas želi uvjeriti, možda ipak sam Tryggvasson?), jer u kasnijim pričama ove zbirke on nastoji prebroditi takav samo iluzorni efekt probijanja stvarnosti na višu ontološku razinu.

Olaf je u ovoj priči naizgled doista razvlastio svog autora Glena. No, čitatelj u ovom trenu može (to se čak i očekuje od njega) postaviti pitanje o tome kakve to sve konotacije ima na odnos Olafa Tryggvassona s pripovjedačem iz prethodne nenaslovljene novele koji se predstavljao kao sam Marcijuš? Kakve moguće konotacije iz ove metaknjiževne igre zahvaćaju i realnog autora knjige *Pročitaj me*? Autor će u svojem „razmahanom“ postmodernizmu po tom pitanju ostati radikalno do samih krajnosti. Ipak, to je sadržaj zaključnih priča ove prozne zbirke. Olaf će naknadno shvatiti kako iznad njega postoji jedna još teže premostiva pripovjedna razina koja ga još jače i doslovnije zarobljava, i pokušat će iz knjige koju čitatelj drži u rukama stupiti u realni svijet, rušeći sav ontološki poredak i hijerarhiju različitih pripovjednih razina, i nadilazeći puku romantičarsku trans-ontološku iluziju (ili će to barem nastojati postići). No, o tome kasnije. Za sada samo valja napomenuti da takav postupak „razbijanja okvira oko [fikcionalnog] svijeta“ i prelaska na viši ontološki nivo bliži zbiljskom autoru zapravo izražava težnju postmodernizma za „hiperrealizmom“, no on time „paradoksalno *relativizira* samu stvarnost“ - jer, postavlja se pitanje zašto se taj postupak „ne bi mogao opet ponoviti“, i uniziti samog autora i njegov svijet na „razinu fikcije“?³⁸

Kao što se iz priloženog vidi, ovakve temeljne priče zbirke koje se bave svojevrsnim „metalikom“ Olafa Tryggvassona iznimno su složene, spekulativne, višeslojne, eksperimentalne, antitradicionalne i zbunjujuće nakon prvog čitanja. One, kao takve, formiraju određenu foulcaltovsku „zonu“. Također, što se tiče lika samog Olafa, treba opet parafrazirati McHalea koji govori da kada se „granice intertekstualnih svjetova sruše“ povratkom ili posuđivanjem likova iz djela drugih ili istog autora, i kad se od njih formira nekakav trans-svjetni identitet, to može rezultirati stvaranjem „prostora između svjetova“, što je također vrsta „zone“.³⁹ Kao što smo vidjeli, to se s likom Olafa ovdje upravo i događa. On ne samo da putuje raznim svjetovima i pripovjedačkim razinama *ove* priče, nego transmigrira i u druge priče zbirke *Pročitaj me*. A ovom i prethodnom pričom tek smo načeli tu temu.

37 - MCH-PMDF – str. 35.

38 - MCH-PMDF – str. 197.

39 - MCH-PMDF – str. 58.

2. 4. - „Dioniz“ - Unižavanje visoke književnosti i demitologizacija mita

Iduća punopravna priča zbirke *Pročitaj me* nosi naslov „Dioniz“, i naizgled se motivski uopće ne veže na prethodne dvije priče koje tvore svojevrsnu intertekstualnu cjelinu, jer se u njoj ne spominje lik Olafa Tryggvassona*. Naracija je ispričovijedana u prvom licu, u formi fikcionalnog dnevničkog zapisa koji u današnje doba piše grčki bog užitaka Dioniz. Takav nagli stilski i motivski otklon od prethodnih priča predstavlja tendenciju daljnje fragmentacije književnih svjetova ove zbirke. To nanovo čitatelju oduzima oslonac u uvjerenju da će zbirka biti potpuno konceptualna i sve priče eksplicitno međupovezane, iako se na kraju uspostavlja da zapravo i jest baš tako.

U ovoj priči autor se poigrava drugačijom vrstom tipično postmodernističkih književnih strategija. Očita postmodernistička tendencija „Dioniza“ jest ona unižavanja motiva iz visoke (antičke) književnosti do niskog stila moderne „proze u trapericama“, pritom tipično zamućujući granice između tih dviju kategorija. Također, to za sobom posljedično povlači mehanizme demitologizacije mitskog materijala.

Premisa ove priče jest ta da su grčki bogovi uzletom kršćanstva u svijetu izgubili svoju moć, te su od tada prisiljeni živjeti u svijetu smrtnika prerušeni u svakodnevne ljude, ipak zadržavajući dio svojih nadljudskih moći. Sama ta premisa donekle podsjeća na roman *Ja, Lucifer* autora Glena Duncana, u kojem se Sotona nađe zatočen u svijetu svakodnevnice, prisiljen živjeti poput običnog smrtnika, usput uživajući u svjetovnim porocima i zabavljajući se.

Lik Dioniza Marka Marciuša ne sadrži ništa od visokog patosa mitološkog materijala iz kojeg ova proza posuđuje. Njegov je Dioniz vulgarni i ogorčeni pijanac, bludnik i narkoman kojeg njegova djevojka Atena prezire zbog njegove beskorisnosti pa ga na kraju i ostavlja. Dioniz vodi dnevničke zapise u kojima objašnjava razlog zbog kojeg su se nekadašnji moćnici Olimpa toliko unizili, usput vrijeđa i ismijava ostala grčka božanstva, odaje se porocima nadljudskim entuzijazmom i izdržljivošću te, ukratko rečeno, trati svoje dane.

Na početku same priče, u prvom kvazi-dnevničkom zapisu, Dioniz se predstavlja čitatelju: „Ja sam Dioniz, sin najvišeg boga Zeusa i Semele, kćeri tebanskoga kralja Kadma, bog vina i

* - Moram napomenuti da sam u osobnom razgovoru s M. Marciušem došao do saznanja kako autor smatra da je lik Olafa Tryggvassona na neki način, eksplicitno ili implicitno, prisutan u *svakoj* priči ove zbirke (što se kao tvrdnja eksplicitno navodi i u zadnjoj pripovjetci zbirke), iako nije jasno na koji način se ta tvrdnja odnosi upravo na priče poput „Dioniza“ u kojima ništa ne navodi niti podsjeća na njegovu prisutnost u fabuli. Možda je autor želio ustvrditi da se Olaf u nekim od priča pojavljuje prerušen, pod drugim imenom, ili tek kako puki vanfabularni promatrački identitet? Možemo samo nagađati, iako je u nekim drugim pričama ove zbirke koje nisu o Olafu Tryggvassonu moguće otkriti neki trag njegovog prisustva. No, ne i u ovoj priči, kao niti još u nekolicini drugih.

marihuane.⁴⁰ Već ta prva rečenica motivski i strateški vjerno dočarava ostatak priče, predočujući čitatelju potpuno sljubljivanje visokog i niskog stila, te veoma izraženu prisutnost mitološke građe koja se ovdje parodira dovođenjem u neprimjeren i „niski“ kontekst. Usprkos tome, kroz priču je uočljiva autorova veoma dobra upućenost u grčku mitologiju, iako ponegdje namjerno izvrće mitološke „činjenice“.

U pisanju o drugim grčkim bogovima, Dioniz navodi kako je Afrodita laka žena i preljubnica, prostački se hvali svojim ljubavnim pothvatima, ustvrdivši kako: „Ono što jest uspjeh, nažalost nikada opjevan, jest da sam zaveo i veličanstvenu Paladu Atenu, božicu koja, za davnih vremena, svoje pičkice nije dala nikome.“⁴¹ Usput ne propušta priliku dodatno ismijati svoju partnericu, ustvrdivši kako je Atena zapravo čistunka koja ne pije niti ne puši, a uz to je i pravi snob.

Također, veoma izražen motiv ovih fiktivnih Dionizovih dnevničkih zapisa jest žaljenje za vremenika kada su grčka božanstva bila sila u svijetu i kada su živjela na nivou dostojnom sebe.

Sam Dioniz u modernim vremenima, prema vlastitom priznanju, ne radi ništa osim što u neograničenim količinama puši marihuanu (čini se da su psihodelici također jedan od Marcijuševih dražih lajt-motiva u ovoj zbirci), te zavjerenički saopćava potencijalnom čitatelju svojih zapisa kako je i u mitskim vremenima marihuana među grčkim bogovima bila veoma popularna. U tom kontekstu Dioniz pripovijeda i anegdotu o tome kako je Pan u glazbenom natjecanju protiv Apolona izgubio jer je bio „napušten“ i iz tog razloga svirao na fruli glazbu koja je bila daleko ispred svoga vremena.

Dioniz se u svojim fragmentiranim i tematski neuravnoteženim zapisima dotiče mnogih tema (koje su očito parodirajuće prirode): tako npr. ističe da je nekad prijateljevao s Bobom Marleyem, o kojem ima samo riječi hvale.

Ova priča istovremeno u svom tipično parodijskom tonu referira i na stvarni svijet i njegove nedostatke, unoseći notu angažiranosti u ovu parodiju koja gotovo kao da je sebi sama svrhom. Tako Dioniz tvrdi i da je današnjica u vlasti njega i Erosa. Također navodi kako je Atena svoje preostale moći iskoristila kako bi pomogla Amerikancima, a Ares je pak stao na stranu Talibana. Uzevši u obzir da su oba božanstva u originalnoj mitologiji eksplicitno povezana s ratom, poruka je više nego li jasna. Dioniz također daje i svojevrstu kritiku današnjeg društva iz perspektive okorjelog hedonista, tvrdeći da ljudi današnjice u svemu pretjeruju i tako izopačuju sve čega se dotaknu, pa i svete dionizijske užitke. Pritom Dioniz odbija preuzeti odgovornost za takvo poročno stanje suvremenog čovječanstva, poručujući: „Jebite se! Krivite nekoga drugoga. Krivite

40 i 41 - MRCŠ-PRČ – str. 49.

svoju budalastu narav!“⁴²

Pred kraj novele, iz novih zapisa doznajemo kako je Atena napustila Dioniza i pobjegla s običnim smrtnikom. Dioniz je zbog toga u depresiji i polazi se opiti sa satirima (koji također još postoje, prerušeni u obične ljude). Malo kasnije Dioniz zapisuje kako je prepoznao Atenu na jednoj od fotografija iz medija, prerušenu, u društvu predsjednika Busha.

Pri kraju novele Dioniza u njegovom smrtničkom stanu posjećuje Apolon koji mu zamjera što piše spise u kojima ismijava preostale bogove. Njih dvojica se vulgarno svađaju poput smrtnika, i Dioniz izbacuje Apolona iz stana. Kasnije ga nakon dugo vremena posjećuje i Eros, te njih dvoje sklapaju pakt o daljnjem zavođenju ljudi na staze užitaka, a Eros mu otkriva lokaciju tajnog podruma sa sačuvanom ambrozijom, te se njih dvojica odlaze napiti kako bi proslavili svoj sporazum. „Bijasmo pijani taj dan kao nikada u životu. Slavili smo novi milenij i znali da ništa više neće biti kao nekoć.“⁴³

Kao što se vidi iz priloženog, ova se priča služi mitološkom građom u parodijske svrhe, demitologizirajući njezine uzvišene sadržaje, usput je također koristeći i kako bi dala kritiku suvremenog društva. Također, uočljivo je uvođenje tipične postmodernističke nesigurnosti u svijet predstavljen fabulom - elementi nadnaravnog i mitološkog u ovoj noveli vrebaju iza svakog kuta običnog, svakodnevnog i prozaičnog svijeta. Dolazi i do ponovnog zamućivanja granica između stvarnosti i fantastike. Bogovi hodaju svijetom prerušeni u smrtnike, a satiri su također veoma prisutni u današnjem društvu i obično ih se može prepoznati ili kao veoma dlakave muškarce koji nose kape i šešire ne bi li sakrili rogove, ili pak kao transvestite koji nose ženske čizme kako bi sakrili kopita. Uz to, božanstva ovdje imaju direktan utjecaj na svjetsku politiku. Time novela parodira i samu stvarnost, stavljajući njezine pokretačke sile i centre moći pod vlast iracionalnih (tj. fantastičnih) utjecaja. Pri tom se parodira i sama mitološka građa, i to preslikavanjem božanskih intervencija između zaraćenih smrtničkih tabora, kako je to opisano u npr. Ilijadi.

Dakako da svime time ova novela, kao karakteristična postmodernistička proza, dovodi u pitanje i samu mogućnost prenošenja znanja i povijesti. Ovdje je „povijest“ predstavljena mitološkim sadržajem koji se jezično prenosi do današnjih vremena, a njegovim izobličavanjem, unižavanjem i parodiranjem tipično se ukazuje u nepouzdanost jezika kao izvora saznavanja o prošlosti.

Odnos postmoderne proze i mitologije nije ništa novo, i kao strategija je zastupljen u mnogim djelima. Stoga McHale govori o mogućnosti migracije entiteta na „drugačije ontološke razine“ u

42 - MRCŠ-PRČ – str. 54.

43 - MRCŠ-PRČ – str. 59.

toku povijesti iz kojih proizlazi ili mitologizacija stvarne povijesne osobe ili rastvaranje mitološkog sadržaja kojim on gubi privilegirani status „stvarnosti stvarnije od stvarnosti same“ i postaje tek „obična fikcija“.⁴⁴ Upravo na taj proces svrću pozornost i postmodernistički mehanizmi „Dioniza“. Također, Linda Hutcheon piše o isticanju kontradikcija u postmoderni koje su prisutne putem onoga što ona naziva „prezentnošću prošlosti“, pod kojom ne podrazumijeva „nostalglični povratak“ prošlosti (kao u romantizmu), već „kritičku reviziju“ i ironiziranje prošlosti⁴⁵.

2. 5. - „Vražićak“ - Povratak demitologizaciji, ali i povratak Tryggvassona

Ova priča nastavlja trend demitologizacije motiva antičke mitologije putem parodiranja, ali ovaj put, za razliku od „Dioniza“, uz ponovno naznačeno prisustvo intertekstualnog lika Tryggvassona koji nije spominjan još od kraja „Čudesne priče Olafa Tryggvassona“ u kojoj Olaf uspijeva ovladati svojim *fiktivnim* autorom, naizgled zarobljavajući i samoga sebe u „strange loop“-u Douglasa Hofstadtera. Knjiga još jednom „vara“ čitatelja, ne dopuštajući mu da ju svrsta u određeni motivski obrazac, vraćajući se temi Olafa Tryggvassona nakon priče u kojoj se on uopće ne spominje, kao i nakon zadnje pod-priče „Čudesne priče...“ naslovljene kao „Posljednja priča Olafa Tryggvassona“. Čitatelj je s pravom mogao zaključiti da je tema Tryggvassona iscrpljena, i da će se od tog momenta ova zbirka motivski usredotočiti na nešto drugo. Ipak, „Vražićak“ najavljuje svojevrstni Olafov povratak, iako se on u ovoj priči spominje tek usputno i uopće se ne pojavljuje kao protagonist. Time ova priča gotovo da stoji kao neka vrsta najave kasnijeg uskrsnuća (što se doista i događa u idućim pričama).

„Vražićak“ nas na početku bez ikakva uvoda upoznaje s dva lika, muškim i ženskim. Muški lik je neka vrsta vraga, a ženski ima karakteristike zle čarobnice. Malo dalje u priči doznajemo da je čarobnica zapravo Kirka iz Homerove Odiseje.

Uočljiva je primjena istog prostačkog, grubog i unižavajućeg stila s povratkom motiva iz grčke mitologije, kao u „Dionizu“. Očito su vulgarizmi najizravnije Marciuševo sredstvo demitologiziranja mitološkog sadržaja, jer je uočljiva njihova pojavnost i prenaplašenost upravo uza tu skupinu motiva, dok se u drugim dijelovima zbirke, usprkos raznim motivskim bizarnostima, zapravo suzdržava od njihove uporabe.

44 - MCH-PMDF – str. 36.

45 - HUTCH-POET - str. 4.

Tako ovdje pratimo vražićka koji je u vlasti Kirke i ogorčen je takvom situacijom, tim više što ga ona ne shvaća ozbiljno, kao opasnog demona, već se prema njemu odnosi kao prema kakvom djetetu. On joj se prijeti i oslovljava je pogrđnim frazama, poput „kujo“, ili izjavljuje stvari poput „Ja bih tebe ugrizao za pičku“ i „Ako me ne spustiš, ako ne prestaneš s tim umilnim prenavljanjem, došuljat ću ti se i u snu ti prerezati grkljan!“⁴⁶

Kirka se odjednom razljuti i lice joj se počne čudovišno mijenjati, a iz usta joj počnu nicati redovi i redovi dugih očnjaka.

Na tom dijelu fabula se prekida i dolazi do ponovnog skoka među dijegetskim razinama kako bismo doznali da priču koju upravo čitamo piše neimenovani autor prema diktatu vražićka iz same priče. Vrlo je vjerojatan zaključak kako je neimeovani autor zapravo „fiktivni Marciuš“ iz druge (nenaslovljene) priče ove zbirke, i to zato jer on „poznaje“ Tryggvassona i zato jer i ova priča, baš kao i „Čudesna priča Olafa Tryggvassona“ ispod naslova daje paratekstualnu zabilježku u kojoj se čitatelja informira gdje je priča prvotno objavljena (dok to u drugim pričama ove zbirke nije slučaj), možda dovodeći ovu priču također u svezu s Olafovim zahtijevom iz neimenovane priče da se o njemu pišu pripovjetke.

Kako god bilo, vražićak pripovijeda priču autoru koji ju istovremeno zapisuje, poput pisara. Time se jasno tematizira Barthesova teorija o „smrti autora“, tj. o svođenju njegove uloge u samom nastanku priče na onu automatskog zapisivača i prerađivača već postojećih kulturalnih sadržaja. Tako Barthes u svome glasovitom eseju „Smrt autora“ ističe kako je „pisanje uništenje svakog glasa“ kao „izvorišta“⁴⁷, te kako „autor nije više od pišuće instance“, baš kao što u lingvistici zmjenica „ja“ ne znači osobu koja govori „ja“, već samu „ja“ instancu⁴⁸. Drugim riječima, Barthes prepravljajući dotad ustaljenju sliku autora-genija u čistu zapisivačku instancu, preobražavajući ga gotovo u nešto poput automata. Tako Barthes također tvrdi, na što nas ova priča vjerno podsjeća, da pisanje ne može biti promatrano kao reprezentacija već kao čisti performativ, i da tekst nema ortodoksnog značenja pripisanog od figure „autora-boga“ već je tekst multidimenzionalno polje u kojem se isprepliću i sukobljavaju mnogi tekstovi od kojih niti jedan nije originalan⁴⁹.

O samoj pozadini vražićkove pripovjedne situacije ovdje doznajemo to da je on navodno doista

46 - MRCŠ-PRČ – str. 60.

47 - Barthes, Roland: „Smrt autora“ (u: *Image, music, text*, London, Fontana press, 1977, str. 142. (u daljnjim navodima BART-SMRT)

48 - BART-SMRT - str. 145.

49 - BART-SMRT - str. 146.

poznavao mitološku Kirku, te da autoru-zapisivaču pripovijeda ono što se „stvarno dogodilo“, time usput potkapajući „stvarnost“ samog izvornog mita. Tako npr. vražićak izjavljuje: „I ne mogu reći da nije ostavila traga na mojem srcu [...] iako je smrdjela po svinjama.“⁵⁰

U povratku naraciji same priče u priči, iz vražićkove nenadane izjave doznajemo kako je zaista zamrzio *Tryggvassonove svijeće*. Pisac ponovno prekida naraciju: „Čekaj...- prekinuh. - Hoćeš reći da je Tryggvasson i tada bio živ...“⁵¹ O spomenutim svijećama doznajemo kako one služe za dozivanje vražićka iz pakla, te da osoba koja je svijeću zapalila ima nad njim vlast sve dok svijeća ne izgori. No, čarobnica Kirka mogla je učiniti da zapaljene svijeće uopće ne izgaraju, tako zarobljujući vražićka. On je bio u njenoj vlasti sve do dana dok u njezin dom nije banuo Odisej sa svojom družinom. Ona ih sve osim samog Odiseja zarobljuje i pretvara u svinje, a vražićak obećaje pomoći Odiseju ako ovaj u dvorcu pronađe svijeće i uspije ih ugasiti te baciti u more.

Dakako, vražićak je prevario Odiseja, jer, kada je ovaj uspio ugasiti začarane svijeće, vražićak je nestao i Odisej je bio prepušten samome sebi.

Na ovom mjestu možda se može ustvrditi kako ovdje opisana situacija zarobljavanja vraga uz pomoć magičnih svijeća zapravo označava sam odnos autora i fiktivnog lika koji je već bio problematiziran u „Čudesnoj priči Olafa Tryggvassona“, gdje je Olaf pokušavao istu stvar kao vražićak - pobjeći iz vlasti volje nekoga drugoga. Iz tog razloga moguće je ovdje predložiti tumačenje da je vražićak zapravo Olaf osobno, osobito ako znamo da se već na kraju „Čudesne priče...“ otkrilo kako je tokom cijele priče on osobno bio prerušen u Mignika. To bi ovdje značilo da je Olaf neprimjetno osvojio već i drugu pripovjednu razinu, primičući se naizgled još malo bliže instanci samog realnog autora.

Znakovito, ova priča završava kada se autorova-zapisivačeva svijeća istroši i vražićak nestaje. Autor čeka jutro i odlazi provjeriti na tržnicu Dolac nije li tamo još uvijek „Tryggvassonov štand okultnih rekvizita“ kako bi nabavio novu svijeću, tj. on traži način da ponovno *uspostavi vlast* nad svojim književnim likom vražićkom/Olafom koji se oteo kontroli i naizgled samovoljno intertekstualno ulazi i izlazi iz njegovih priča.

2. 6. „Magija ili...“ - razotkrivanje fikcije

Ovom pričom zbirka se tematski i stilski još ne odvaja od tematiziranja odnosa različitih

ontoloških razina, kao ni od problema podčinjenosti i upravljanja koji je eksplicitno ili implicitno zastupljen u gotovo svakoj priči knjige *Pročitaj me*.

Glavno stilsko obilježje ove priče, koje je ujedno očito i prava postmodernistička „strategija“, sastoji se od konstantnog isticanja fikcionalnosti ovdje predstavljene fabule, čime se oko promatrača, pa i protiv njegove volje, stalno usmjerava na same procese konstrukcije fikcionalnih svjetova i pisanja općenito. Također, u priči se ponovno eksplicitno spominje Olaf Tryggvasson, iako je u priči samo oslovljen, ne i „nazočan“, te se može reći da je njegov lik nanovo „prerušen“, iako ovaj put njegovo ime nije zatajeno već je eksplicitna intertekstualna referenca.

Priča se sastoji od četiri numerirana dijela i epiloga. Pri tome treba istaknuti da je prvi dio numeriran s „4.“, idući s „3.“ i „2.“, a zadnji s „1.“. Pri tome kao da se sugerira obrnuti tok radnje, od kraja prema početku, no na čisto fabularnoj razini to nije tako zato što su dijelovi priče posve očito kronološki dosljedni, iako su njihovi međudnosi problematični na drugačiji način. Ipak, svaki je dio logičan nastavak prethodnog, iako se tek u „prvom“, tj. zadnjem, tumači pravo značenje ostalih dijelova. Štoviše, četvrti (tj. prvi) i prvi (tj. posljednji) dio priče čine svojevrsan okvir za radnju predstavljenu u trećem i drugom dijelu. Pri tom se okvir prema središnjem dijelu fabule ponovno odnosi kao viša ontološka razina prema nižoj, u tipičnom Marciuševom stilu, iako je poanta ovaj put nešto drugačija.

Sama priča popraćena je još jednom paratekstualnom bilješkom o prethodnom objavljivanju („Ubiq, 2010.“). Bilješke te vrste očito se javljaju na početku svake priče ove zbirke koja eksplicitno problematizira odnos fikcije i zbilje, time već samim naslovom čitatelju podcrtavajući činjenicu o vlastitoj artifizijalnosti.

Okvir fabule počinje u stanu u Folengovićevom naselju, „in medias res“. Tamo se nakon neuspjelog magijskog eksperimenta okupila grupa prijatelja. Samo poglavlje sadrži izrazite reference na pop kulturu (spominju se Stereolab, Srcolovka i Sabrina mala vještica), a prisutan je čak i pokušaj vizualne komunikacije s čitateljem, putem uporabe nota u dijelu teksta koji opisuje pozadinsku glazbu prostorije: „Iz manjih zvučnika spojenih na računalo dopirali su zvukovi Stereolaba (I need somebody... ♪♪... tra, la, la...)“.⁵² U takvim strategijama opet se vidi glavna tendencija ove priče - isticanje njezine vlastite fikcionalne prirode. Tako npr. notni simboli, kao i reference na pop kulturu, u kombinaciji s opet nametljivim glasom sveznajućeg pripovjedača koji na neprimjerene načine komentira priču kao doslovni tekstualni konstrukt, ne doprinose postizanju neke naročite atmosfere već ističu značajke fikcionalnog svijeta po kojima je on upadljivo nepoistovjetljiv sa stvarnošću (zvukovi su tako ovdje nužno predstavljeni ili riječima ili vizualnim simbolima).

52 - MRCŠ-PRČ – str. 66.

Prijatelji su okupljeni u stanu nakon neuspjelog magijskog eksperimenta. Stanom se širi miris crkotine, a oni pretresaju svoje zbrkane dojmove i odmataju papir u kojem se navodno nalazi amajlija protiv utjecaja zlih sila. Lik po imenu Naum u odmotanom papiru vidi ježevo srce i vučji nokat ugurane u zmijsku lubanju, dok svi ostali vide tek komadić šarenog papira.

Naum odlazi na gornji kat, te mu se učini da su „zidovi išarani nekom ludom pripovjetkom, a na svakom katu, iznad trećeg poglavlja, bio je iznova upisan neobičan naslov: “⁵³

Na tom mjestu doslovno počinje „treće“ poglavlje, i tek se na tom mjestu daje naslov same priče:

„MAGIJA ILI...

3. “

Važno je na ovome mjestu uočiti još nekoliko bitnih i zanimljivih strategija. Kao prvo, sam naslov priče ne stoji na početku prvog (tj. četvrtog) poglavlja, već se javlja tek ovdje, kad ga „može vidjeti“ fiktionalni lik Naum. Time se pokušava gledateljevo gledište što više približiti onome književnog lika, no to nije sve. Istovremeno, Naum počinje primjećivati tekstualnu narav svoga svijeta. Vidi riječi ispisane po zidovima, što je očita referenca na njegovo „bivanje“ u samoj stranici koju čitatelj ima pred očima. Također, katovi zgrade se izjednačavaju s poglavljima, te i sam Naum počinje o njima razmišljati kao o poglavljima, iako naizgled ne shvaćajući posljedice tog svog opažanja.

Čini se da Naum doista jednim dijelom preslikava lik Olafa iz „Čudesne priče Olafa Tryggvassona“ koji postaje svjestan fiktionalnosti svijeta koji ga okružuje, pa i fiktionalnosti samoga sebe. No, Naum, iako ovdje „nesvjesno“ uočava tekstualnost svoje okoline, ne razvija taj opažaj u daljnji uvid koji bi mu, kao Olafu, omogućio tobožnju emancipaciju od također fiktionalnog autora i prelazak na višu ontološku razinu. Naum je ovdje pasivan i potpuno izgubljen, pod kontrolom nečega drugoga, kao što će se naknadno i pokazati.

Naum, moglo bi se reći, kao književna funkcija (jer to jest njegova prava narav) istovremeno doprinosi dekonstrukciji svoje književne ontološke razine, no i prisiljava gledatelja da se stopi s njegovim motrištem, nastojeći zamutiti ontološku granicu koju je pomogao istaknuti. Sve te kontradikcije, koliko se god netipične i zbunjujuće u prvi mah činile, zapravo su klasična sredstva postmoderne proze. O kontradikciji kao možda najistaknutijoj i najzastupljenijoj osobini postmoderne umjetnosti govori i Linda Hutcheon, ističući njezinu „inherentno paradoksalnu strukturu“ koja je glavni okidač i za mnoga „kontradiktorna tumačenja“ samih djela⁵⁴ (time je

53 - MRCŠ-PRČ – str. 67. – 69.

54 - HUTCH-POET - str. 222.

ova radnja zapravo samo jedna u nizu potencijalnih kontradiktornih tumačenja ove kompleksne i paradoksalne konceptualne zbirke).

U „trećem poglavlju“ (zapravo, drugom po redu) Naumov prijatelj Norbert izrađuje magičnu stolicu koja će mu omogućiti da ugleda vještice, i nije potpuno jasno događa li se to prije ili poslije prethodnog poglavlja, iako većina indicija govori kako su upravo događaji iz trećeg i drugog poglavlja ono o čemu se u četvrtom govori kao o neuspjelom magijskom eksperimentu. No, po tome bi pravilni kronološki raspored poglavlja bio: treće, drugo, prvo, četvrto, epilog. Iako takvo tumačenje ne doprinosi shvaćanju logike rasporeda i numriranja samih poglavlja, stavljanje službenog naslova novele iznad trećeg poglavlja naizgled ga potvrđuje.

Norbert s ručno izrađenim tronošcem odlazi u crkvu na Badnjak. Njegovi prijatelji čekaju u stanu. Norbertov eksperiment sastojao se od toga što bi stojeći na tronošcu za vrijeme polnočke bio u stanju uočiti vještice. No, nakon toga morao bi što prije pobjeći kući i zaključati se, jer ako ga one sustignu prije njegovih ulaznih vrata, tada će te noći zagospodariti njime.

To se uistinu i događa. Pola sata nakon ponoći preostali prijatelji začuju neljudske vriskove na stubištu. Veoma prestrašeni otvaraju vrata ne bi li omogućili Norbertu da se skloni na sigurno, no vještice ga se dočepaju pred samim pragom, te ga odvuku natrag niza stubište: „Njegovi krikovi udaljavali su se stepeništem kao da ga odvlači tisuću ruku, bez pravog trupa ili bilo čega na što bi mogle biti nasadene, tek tako, kao da su izvirale iz ničega.“⁵⁵ Na ovom mjestu pripovijetka napadno nastoji iznova tematski skrenuti u žanr magijskog realizma, ako ne i čiste fantastike, no i ta će se tendencija naknadno dovesti u pitanje neodlučnošću između fantastičkog i realnog elementa.

U vrijeme dok su se začuli vriskovi sa stubišta, Naum je u kući na televizoru gledao tinejdžersku seriju „Sabrina, mala vještica“, čime se naravno parodira i upravo stvoreno zazorno ozračje magijskog realizma.

Iduće jutro Norbert se vraća u stan sav znojnan i blatan, te pomračena uma. Nije u stanju suvislo ispričati što mu se sinoć bilo dogodilo, već samo nesuvislo muca o vješticama. Na kraju uspije saopćiti da je jedna od vještica koje su ga bile otele bila njihova kućepaziteljica.

Nakon nekog vremena, kućepaziteljica dolazi i kuca na njihova vrata, a oni nisu sigurni je li došla po stanarinu ili je doista vještica, te se ne usuđuju otvoriti.

Herman prvi otvoreno izrazi sumnju u Norbertovu priču, ističući kako je on vjerojatno bio tek drogiran, i napominje kako Norbertu to ne bi bio prvi put da je za vrijeme svojih magičnih

55 - MRCŠ-PRČ – str. 70.

eksperimenata uzeo LSD. U međuvremenu, Norbert se i dalje nalazi u stanju obamrlosti i šoka, u nemogućnosti vratiti se u stvarnost kao normalna i funkcionalna osoba. Iz tog razloga Herman, koji je u međuvremenu postao opsjednut izučavanjem crne magije, u „drugom“ (tj. u trećem) poglavlju želi organizirati crnu misu sa svojim prijateljima. U tu svrhu, prijatelji moraju naći bunar u kojem je netko izgubio život, sliku Sotone, živu žabu koju će rastrgati i pojesti, sušena šišmišja krilca, te plahtu na kojoj je bila silovana djevojka.

Bunar nalaze kraj osnovne škole u Križevcima, a Marciuš (koji je doista u stvarnosti pohađao tu osnovnu školu) u još jednoj fusnoti napominje kako se doista dogodilo da je dvoje djece propalo u bunar, ali u stvarnosti cijeli događaj nije završio kobnim posljedicama. Tim umetanjem i preobličavanjem stvarnog događaja u svojoj fikciji on nanovo zamućuje granice stvarnosti i književnosti, usput postmodernistički propitujući i mogućnost točnog i objektivnog saznavanja o prošlosti putem jezika.

Prijatelji odlaze u Križevce i vrše pripreme za crnu misu. Plahtu koju rasprostiru preko bunara Herman tvrdi da je nabavio od pretilog dječaka Olafa koji u srednjoj školi nikad nije mogao naći curu te je naposljetku na njoj silovao svoju prvu pravu djevojku. Time se u ovu priču nanovo implicitno umeće Olafov lik, iako možemo vidjeti da je i ovdje prerušen, iako mu je ime eksplicitno otkriveno - naime, njegov fizički opis u ovoj priči („Sjećate li se Olafa, mladića s kojim je Rufina išla u srednju školu, a koji je uvijek bio podosta punašan i nikako si nije mogao pronaći djevojku?“⁵⁶), kao ni opis njegova karaktera nikako se ne poklapaju sa ostalim njegovim pojavljivanjima i utjelovljenjima unutar ove zbirke (iako se već u priči Vražićak Olafov lik doveo u svezu s crnom magijom). Ostatak društva potvrđuje kako ga se sjeća i nastavljaju iznositi podatke o njemu, dok čitatelj ne zadobije dojam da znaju o njemu mnogo više nego li bi smjeli znati o nekom nevažnom i neuglednom dječaku kojeg je jedna njihova prijateljica nekoć poznavala u srednjoj školi. Time gotovo kao da se želi istaknuti svojevršno eksplicitno intertekstualno uspostavljanje veze likova ove priče s likom koji u nju zapravo ne spada.

U „prvom“ (tj. posljednjem) poglavlju, prijatelji započinju s crnom misom, a Teofil se buni i odbija sudjelovati. Na početku mise, kada predvodnik Herman nabraja titule vraga, netko od prijatelja iznosi eksplicitnu referencu na Glenu Duncana i njegov roman *Ja, Lucifer* (koji su već bili spominjani i u ovoj radnji), time potvrđujući dojam nasilne intertekstualnosti koja se ovdje nastoji ispoljiti.

Započinju orgije i društvo rastrga i jede žabu krastaču. Teofil za to vrijeme i dalje stoji po strani i, kako se navodi, počinje sve više ličiti na vampira ili na vraga u svojem nezadovoljstvu. Norbert pomračena uma skoči na ploču bunara i počne je razbijati udarcima noge. Teofil, odjednom

poistovjećen sa samim sotonom, priziva grom koji udara u bunar, pritom spaljujući i bacajući u dubinu tijela trojice prijatelja.

Na tom mjestu radnja se odjednom prekida i vraća na mjesto gdje je početno poglavlje (koje sam ovdje nazvao okvirnim) završilo. Naum se budi u uličici pokraj svoje zgrade, i pronalazi ga Teofil. Otkriva se da je prije spomenuta amajlija koju su mu prijatelji dali, i koju je on vidio kao zmijsku glavu punjenu ježevim srcem i vučjom pandžom (a svi ostali kao raznobojni papirić), zapravo bio karton „tripova“. Teofil otkriva Naumu kako je cijelu noć bio drogiran te halucinirao, a on mu odvrća kako je u transu doživio zaista svašta. Vraćaju se prema zgradi, a Naum na mahove još uvijek vidi slova koja kruže oko njega, vilenjake, harpije i troglave pse kako vrebaju iz sjena zabačene uličice.

Time se ovu pripovijetku naizgled rješava statusa žanra magijskog realizma. Čitatelju se implicitno servira logično objašnjenje za sve prije izrečeno - svi nesuvisli i neobjašnjivi događaji bili su tek delirij. Time bismo naizgled ovu kratku priču, po Cvetanu Todorovu, mogli svrstati u žanr „zazorne fantastike“ koji on definira kao žanr fantakstike u kojem se natprirodno na kraju objašnjava nekim racionalnim i prirodnim objašnjenjem, npr. upravo halucinacijom⁵⁷. Pa ipak, to objašnjene u ovoj priči nekako ne uspijeva objasniti sve njezine paradokse. Najizraženiji od svih je dakako, moment Naumovog viđenja zidova koji ga okružuju ispisanih tekstom priče u kojoj se u stvarnosti nalazi. Time smo, ako prihvatimo ponuđeno racionalno objašnjenje da je sve ispričano bio privid u Naumovoj psihi pod utjecajem LSD-a, automatski priznali i da je naša viša i ne-fiktivna ontološka razina, s koje je moguće promotriti ovu priču kao književni tekst, zapravo samo halucinacija. Također, ponuđeno objašnjenje nikako ne razrješava konfuznu kronologiju između ponuđenih poglavlja. Tu je i sama nedolučnost na kraju epiloga. Naum, odlazeći s Teofilom iz uličice i dalje djelomično ima halucinacije i u zakucima uličice vidi razne paklene prikaze. Time se donekle dovodi u pitanje i samo racionalno objašnjenje fabule. Je li Naum doista samo halucinirao? Je li Teofil ipak neka vrsta vruga koji ga odvodi u pakao? Prva mogućnost svakako se čini vjerojatnija, ali, kao što smo malo prije pokazali, njezinim se prihvaćanjem dovodi u pitanje sama naša čitateljska ontološka pozicija.

McHale ističe kako je u postmoderni fantastični element, u Todorovom smislu (dakle, u smislu zazornog, čudesnog i fantastičkog), jedna je od brojnih strategija „koje pluraliziraju „stvarnost“ i na taj način problematiziraju [pitanje] reprezentacije“⁵⁸, što se jasno pokazuje i u ovoj kratkoj noveli.

Linda Hutcheon, baš u vezi s ovakvim kontradiktornim tekstovima koji propituju odnose

57 - MCH-PMDF - str. 74.

58 - MCH-PMDF - str. 75.

stvarnosti i fikcije kao i samog objektivnog prenošenja znanja i tumačenja, te same književne proizvodnje i recepcije (i nazivajući takve tekstove u svojoj knjizi terminom „historijska metafikcija“), tvrdi kako su oni dokaz da postmodernizam „ne poentira besmislenost svijeta“, već da je svako značenje naša (tj. ljudska, društvena) kreacija, tj. da nikakvo značenje nije unaprijed „dato“ - drugim riječima, postmodernizam nudi tek mnoga (inovativna) pitanja, ali ne i „konačne odgovore“⁵⁹.

Svemu tome treba još pridodati i stav Christophera Butlera koji tvrdi kako je „duboki iracionalizam“ u samoj „osnovi postmodernizma“, te proizlazi iz „razočarenja u javnu funkciju razuma“⁶⁰.

2. 7. - „Lutak i djevojka“ - Autorska i čitateljska instanca, te tekst koji izdaje svog autora

Ova je priča jedna od najkraćih (i možda upravo iz tog razloga) i najhermetičnijih u cijeloj zbirci. Veoma je teško ponuditi bilo kakvo konkretno tumačenje. Okvirno bi se moglo reći da priča koristi poznate postmodernističke teme problematiziranja autorske i čitateljske instance.

Ispod naslova priče opet nalazimo paratekst o prvotnom izdavanju: „Večernji list 2007.“, koji nas po običaju podsjeća na artifičijelnu i tekstualnu narav onoga što čitamo. Na početku priče riječ je o jednom neimenovanom mladiću koji posjeduje živog drvenog lutka. Mladić je odlučan u namjeri da ga se riješi, a lutak ga preklinje da to ne čini, jer je on „uvijek dobar“ i jer uvijek učini „ono što me tražiš“⁶¹. Na to mladić odgovara da nikad od njega nije ništa tražio.

Pada noć i mladić izlazi iz zgrade noseći lutka u džepu svog kaputa, odlučan u namjeri da ga se riješi.

Lutak piskutavim glasićem iz džepa pita svog gospodara: „Što sam ti učinio? Zar sam ja kriv što govorim i krećem se baš kao da sam živ?“ Mladić mu odgovara kako to „nije prirodno“. „Ali mogu ti donijeti puno blaga! [...] Mogu uhoditi ljude za tebe“⁶², ustraje lutak, te predlaže mladiću da može za njega uhoditi i odavati tajne djevojke koja živi u zgradi preko puta, onu koju mladić

59 - HUTCH-POET - str. 42. - 43.

60 - Butler, Christopher: *Postmodernizam*, Sarajevo/Zagreb, Šahirpašić, 2007, str. 11. (u daljnjim navodima BTLR-PMD)

61 - MRCŠ-PRČ – str. 83.

62 - MRCŠ-PRČ – str. 84.

obično gleda kroz prozor i uzdiše. No, mladić je nepopustljiv. Odlaži do rijeke i (naizgled) se rješava lutka. Kažem „naizgled“ jer uskoro nam fabula servira paradoks koji dovodi u pitanje cijeli ovaj odnos.

Na putu do zgrade neimenovani čovjek susreće nekog neimenovanog stranca piskutavog glasa koji ga pita poznaje li mladića od kojeg je upravo kupio lutku. Čovjek odgovara da ga poznaje jer mladić živi preko puta njega, te da je mladić čudan i gotovo nikad ne izlazi iz zgrade. Odmah zatim čovjek se zbuni shvativši da stoji na ulici i priča sa samim sobom.

Izgleda da priča na ovom mjestu želi sugerirati nekoliko stvari. Lutak je, očito, metafora književnog konstrukta, možda i same novele, jer „govori i kreće se baš kao da je živ“. Čini se očitim da mladić zapravo nije bacio lutka u rijeku, usprkos njegovoj čvrstoj odluci da postupi po svojoj volji. Izgleda da bi se stoga mladića moglo protumačiti kao autorsku instancu koja bezuspješno nastoji zagospodariti svojim tekstom. No, baš kao što cijela ova zbirka konstantno ističe, to u postmodernističkom duhu zapravo nije moguće, i lutka na neki način prevari svog gospodara koji ga bez svog znanja prodaje neimenovanom čovjeku.

Situacija postaje još paradoksalnija ako nakon razgovora neimenovanog čovjeka i stranca uvidimo da su on, stranac, a vrlo vjerojatno i sam mladić jedna te ista osoba koja cijelo vrijeme priča sama sa sobom.

U duhu prethodno spomenutog tumačenja od samog autora kako je lik Olafa Tryggvassona eksplicitno ili implicitno prisutan u svakoj priči zbirke, čak kada nije ni izravno spomenut, sklon sam ustvrditi da lutka ovdje predstavlja Olafa koji se kroz cijelu zbirku predstavlja kao tekstualni konstrukt kojim njegovi autori nikako ne uspijevaju zavladati. Kako sam već više puta i najavio, ta će se problematika prema kraju zbirke sve više i više intenzivirati.

Posljednji dio ove priče donosi iznenadan obrat. Neimenovani čovjek donosi lutka djevojci koja živi preko puta mladića. No, uzevši u obzir prijašnju tezu, shvaćamo kako je neimenovani čovjek vjerojatno upravo mladić osobno. Čovjek izjavljuje da je učinio kako je od njega traženo i odlazi, ostavljajući lutka.

Nakon toga lutka razgovara s djevojkom. Ako prihvatimo figuru mladića kao autorsku instancu, onda je djevojka čitateljska instanca, pošto dobiva lutka (tj. tekst) od mladića (ili njegovog posrednika, neimenovanog čovjeka, koji može predstavljati i instancu autora u tekstu naspram figure stvarnog autora). U razgovoru se ispostavlja da je lutka cijelo vrijeme zapravo ušao mladića i doznavao stvari o njemu na zahtjev same djevojke. Oni razgovaraju o mladiću, dok se preko puta, iz „*napuštenog* stana, nazirala silueta kako sjedi u nekoj prašnjavoj fotelji“⁶³ (podcrtao autor ove radnje).

Uočljivo je da i ova priča sadrži mnoge prikrivene reference na teoriju Ronalda Barthesa o smrti autora. Autor, tj. mladić, na kraju novele postaje pasivni promatrač koji se raspršuje i poništava, postajući tek „silueta kako sjedi u nekoj prašnjavoj fotelji“ i promatra lutka i djevojku kroz prozor zgrade preko puta, iz „napuštenog stana“, čime se jasno ističe oksimoroničnost njegovog postojanja. Mladić je cijelo vrijeme uvjeren kako donosi odluke i vlada situacijom, no na kraju protiv svoje volje predaje lutka djevojci, a lutka se prokazuje kao uhoda. Time su svi konci cijelo vrijeme zapravo bili u rukama čitatelja, koji raščinjuje autoritet i autoritarna značenja samog autora. Ako ove teze želimo dotjerati do krajnjih implikacija, onda je moguće ustvrditi da sam u toku čitanja ulogu djevojke preuzeo ja, konstruirajući od Marciuseva statičnog teksta svoje vlastito tumačenje, svoj vlastiti konstrukt; a u ovom trenutku instancu djevojke preuzimate Vi, iščitavajući i tumačeći moje sada mrtvo, izloženo i tekstom fiksirano tumačenje.

Barthes u svom poznatom eseju govori praktički iste stvari kao i ova novela. Tako tekst nema teološko značenje pripisano od autora-boga, već je područje ispreplitanja mnogih tekstova od kojih ni jedan nema status izvornosti⁶⁴. Također, po njemu se osvježavanjem razvlaštenja autorske instance višeslojnost teksta fokusira „u čitatelju, a ne [...] autoru“, tj. jedinstvo teksta se fokusira u „odredištu, ne polazištu“.⁶⁵ Time je mladić razvlašten i obmanut, a lutkov pravi gospodar jest djevojka, (no samo do idućeg u nizu čitanja).

2. 8. - „Novela mrtvih“ - pobuna protiv Demiurga

Pripovijetka koja slijedi uvjerljivo je najduža u cijeloj zbirci i svojom se tematikom (barem prividno) izdvaja od ostalih. Naime, ova se pripovijetka bavi tematikom zagrobnog života, eshatološkim temama, i to na podosta inovativan način. Dakako, u noveli su kao i uvijek prisutne mnoge postmoderne strategije i mehanizmi, a ovisno o tumačenju, vjerojatno i prerušeni Tryggvasson. Naime, u ovoj priči čitatelj je posebno izložen dilemi kolebajući se između doslovnog i alegorijskog tumačenja, čime se tekstovi te vrste, čiji se objasnidbeni okviri ne pokazuju s imalo jasnoće, zapravo mogu shvatiti alegorijom samog pisanja⁶⁶, kao što će se i ovdje naknadno pokazati.

Pripovijetka počinje uvodnom riječju tobožnjeg prevoditelja koji objašnjava na koji je način došao do rukopisa predstavljene priče, pritom ističući kako riskira svoj ugled objavom rukopisa i

64 - BART-SMRT - str. 146.

65 - BART-SMRT - str. 148.

66 - MCH-PMDF - str. 81.

načinom na koji ga je pribavio, no smatra svojom dužnošću sve točno izložiti kako bi djelu „osigurao kakvu-takvu vjerodostojnost“⁶⁷. Jasn, ovim konvencionalnim književnim postupkom, koji je, među ostalima, na sličan način koristio i Lovecraft, stvara se veoma providna iluzija vjerodostojnosti, jer se fikcijom nastoji uzvisiti status druge fikcije.

Prevoditelj objašnjava kako je prisiljen financijskom krizom smislio naum provaliti zid koji je dijelio tavan njegove kuće od tavana već dugo napuštene kuće u njegovom susjedstvu, u potrazi za starim i vrijednim knjigama. Izvršivši svoj naum i pijukom napravivši rupu u zidu, na susjednom tavanu između ostalog je pronašao i neobičan i teško čitljiv rukopis ispisan mješavinom pepela i prašine. Ističe kako je jezik originalnog rukopisa bio neka mješavina makedonskog i srpskog, te ga je on odlučio prevesti i proučiti o kakvom se tekstu zapravo radi. No, u procesu prevođenja naišao je na nevjerovatno otkriće. Naime, otkrio je kako na početku trećeg poglavlja novela govori upravo o njemu nešto prije nego li će uspjeti probiti zid između dva tavana.

Nakon toga, tobožnji prevoditelj servira čitatelju prijevod neobične pripovjetke/eshatološkog autobiografskog zapisa. Priča počinje opisom smrti i prolaska „kroz tunel“ u zagrobni život. Neimenovani protagonist pripovijeda o svojim zagrobnim iskustvima u prvom licu, opisujući početni dojam stanja u kojem se našao kao „transcendentalne skokove u sfere u kojima sam se osjećao kao polubog“⁶⁸, van poimanja dobra i zla.

Protagonist se pridružuje savjetnik kojeg on naziva Haronom, te mu nastoji rastumačiti zakonitosti zagrobnog života. Govori mu „o hinduističkoj reinkarnaciji“, o „kršćanskoj podjeli na pravedne i grešne“ i pokazuje mu dijete na Zemlji u koje se njegova duša reinkarnirala, što protagonista ostavlja smetenog jer se pita što je onda on, ako ne duša? Haron mu odgovara: „Ti si astralni ostatak, sjećanje, odraz odraza...“⁶⁹ zapravo niječući bilo kakvu protagonistovu supstancijalnost. To podsjeća na Sotonine riječi upućene Olafu u „Čudesnoj priči Olafa Tryggvassona“: „Ti, Tryggvassone, uopće nisi čovjek, ti si ideja.“

Haron saopćava protagonistu da čak ni njegovo trenutno astralno postojanje nije vječno, već da će postepeno nestajati, ovisno o stupnju upotrebe svojih mentalnih moći, sve dok na kraju nakon kojih par tisuća godina ne iščezne u potpunosti, što protagonista ispunja užasom.

Haron mu objašnjava kako mora odlučiti hoće li preostalo vrijeme koje mu je preostalo u zagrobnom životu provesti u raju ili u paklu, te mu pokazuje vizije i jednog i drugog mjesta. Ispostavlja se da se raj i pakao uopće ne razlikuju po izgledu, već samo po načelu po kojem su ustrojeni - entiteti koji se odluče otići u raj stavljaju svoje astralne moći u službu drugih te postaju neka vrsta zaštitnika ljudi, a u paklu se iste moći koriste prema vlastitom nahođenju.

67 - MRCŠ-PRČ – str. 86.

68 i 69 - MRCŠ-PRČ – str. 90.

Protagonist se, suočen s mnogim šokantnim spoznajama, osjeća prevaren od Boga koji ga je pustio živjeti u neznanju i smrtnosti i poslije same smrti, te se iz prkosa odlučuje za boravak u paklu.

Sam pakao, kao i raj, sastoji se od prostranstava krasne vegetacije koja je mješavina stepske i savanske, no na obzorju se nazire ogroman grad s visokim tornjevima. Grad je jedini sivi element u cijelom okolišu i kao da u sebe upija okolnu boju, i iz njega izbija aura nezadovoljstva i očaja. Čini se nestvarnim, kao nacrtan olovkom na kakvoj podlozi. Također, nekom nevidljivom silom grad u sebe priziva sve nove pristigle mrtve duše. Protagonist se odupire njegovom zovu snagom svog uma i počne svojevorno lutati stepskim krajolikom, upoznajući i isprobavajući svoje nove astralne moći koje mu omogućavaju realizaciju bilo čega što zamisli.

Nakon nekog vremena protagonist upoznaje malenu skupinu likova koji su se poput njega oduprli zovu grada. Ispostavlja se da su gotovo svi oni u većoj ili manjoj mjeri poznate povijesne ličnosti. Porijeklo nekih od tih likova objašnjava se u fusnoti, time opet u prvi plan gurajući tekstualnost same fabule koja je predstavljena čitatelju. Grupicu kojoj se protagonist pridružuje sačinjavaju Tituba i John Hawthorne (vještica spaljena na lomači i lovac na vještice koji je također skončao spaljen - oni su u ovoj astralnoj dimenziji postali ljubavnici, čime se jasno vidi postmoderna strategija parodiranja i izvrtanja povijesnih činjenica u svrhu prokazivanja tekstualnosti i konstruiranosti same povijesti kao još jedne fabule), zatim pjesnik Ahmed Faiz, irski ratnik Finn Mac Cumhail, zloglasni ubojica William Burke (s čijom se povijesnom pričom autor također poigrava, namjerno iskrivljujući povijesne činjenice, jer Burke, koji je u stvarnosti bio optužen za davljenje svojih žrtava i prodavanje njegovih leševa doktoru Knoxu, ovdje tvrdi kako je on bio tek trgovac, a da je zapravo žrtve davio sam doktor), pjesnik Coue Emile, pjesnik Edward Young, poznati „Čovjek-slona“, tj. bolešću groteskno unakažen Joseph Merrick po čijem je slučaju snimljen film, zatim vojnik Alfred Dreyfuss, glumac i komediograf Angelo Beolko, i mogulski vladar Akhbar, vođa grupe.

McHale ističe kako „ubacivanjem likova iz stvarnog svijeta u fiktionalnu situaciju“ nastaje efekt svojevrsnog „ontološkog skandala“⁷⁰, što je ovdje posebno naglašeno namjernim minimaliziranjem stvarnih podataka ili referenci na život predstavljenih povijesnih likova, zadržavajući ipak minimum prepoznatljivosti dovoljan za identifikaciju i samim time i „skandal“.

Nakon upoznavanja s ovim katalogom novih protagonistovih kompanjona započinje (već u prevodiočevom uvodu spominjano) treće poglavlje u kojem protagonist svojim pripovijedanjem nakratko skače u budućnost, obznajući kako se nakon svih u noveli izloženih događaja vratio kao duša na zemlju, te tematizira samu situaciju pisanja novele, koju prašinom zapisuje na tavanu svoje stare kuće prije nego li u potpunosti nestane, istodobno potičući čovjeka iz susjedne kuće da provali na njegov tavan i otkrije ju nakon što on završi s pisanjem. Na ovom dijelu tobožnji

70 - MCH-PMDF - str. 85.

prevoditelj osvještava da je priča uvukla i njega u svoje okvire i osvještava ju kao nešto više od čiste fikcije kao rezultat toga da su se granice njegovog (lažno) „relanog“ svijeta i fikcije pomaknule i pobrkale. Fabula novele nastavlja s opisom kovanja plana dvanaestorice likova koji nastoje doprijeti do samog upravitelja zlog grada u daljini (samog Sotone, pretpostavljaju) i iz njega izvući informacije o mogućem postojanju neke druge dimenzije ili ravni postojanja u koju bi mogli pobjeći prije nego li zli grad upije svu njihovu energiju u ovoj. Istovremeno, neimenovani protagonist pati od halucinacija u kojima kao da se vraća u svoj prijašnji život, videći svoju nekadašnju ženu i dom, te ga ostali moraju buditi iz privida.

Albert Dreyfuss odlazi kao špijun u zli grad, no nakon mučenja izda svoje urotničke prijatelje te na njih krene vojska stotinu vragova. Tituba i Hawthorne žrtvuju ostatak svoje energije kako bi omogućili ostalima da pobjegnu.

Nakon toga ostatak skupine iz očaja odlučuje ući na glavni ulaz zlog grada skupa sa svim ostalim dušama koje su se slijevale u njega, u očajničkoj nadi da će uspjeti otkriti ono što traže.

Nakon ulaska, u dosta konfuznoj sceni u kojoj se zapravo ne razjašnjava na koji način su doznali što su željeli, urotnici bježe iz grada muka, no neki od njih iznenadno odlučuju ostati. Bezimeni protagonist doznaje da je uvršten u uglednu urotničku družinu samo zato jer je u tom odlučujućem trenutku jedini mogao svojim umom materijalizirati ljestve pomoću kojih su bili u stanju pobjeći preko stotina metara visokih zidina grada (!). Na ovom mjestu kao da se pokušava natuknuti pravi identitet neimenovanog protagonista koji izgleda da bi mogao biti Olaf Tryggvasson, na temelju toga što se stavlja naglasak na njegovoj smiješnoj moći stvaranja ljestava, dok su drugi mogli pomicati i planine. No, „penjanje ljestvama“ je svojevrsni Olafov zaštitni znak, metaforički rečeno. Olaf se i u „Čudesnoj priči Olafa Tryggvassona“ stalno penjao i spuštao između različito hijerarhiziranih ontoloških nivoa. Također, smatram da nije slučajno kako se ova „zagrobna“ priča u zbirci javlja točno prije svojevrsnog Olafovog „uskrsnuća“ u idućoj kratkoj noveli. Sve kao da veoma maglovito navodi na to da je on ovdje neimenovani glavni protagonist, kao i fikcionalni autor samog rukopisa koji je našao fikcionalni prevoditelj. Naravno, kod ovako značenjski kolebljivih priča moguća su i razna druga tumačenja.

Nakon bijega iz grada, protagonistu opet pristupa „Haron“ govoreći mu kako njegova družina srlja u propast, jer: „nema svijeta izvan ovog. Ne postoji stvaranje koje nije proizašlo iz Riječi [!], koje nije djelo Njegovih ruku. Nemate kamo pobjeći. Budite sretni što ste ovdje.“⁷¹ Ovo mjesto kao da eksplicitno stavlja naglasak natrag na Olafovu potragu za nadvladavanjem autora i stjecanjem slobode putem dosezanja više ontološke razine od njegove vlastite fikcionalne razine. Dakako, ovdje su ti motivi (vjerojatno namjerno) nevješto prikriiveni biblijskim referencama. Ipak, po mom tumačenju, ovo nam mjesto u fabuli zapravo otkriva da je neimenovani protagonist Olaf, božja Riječ metafora za pisanje i stvaranje književnog svijeta snagom riječi, a sam Bog je

(dosljedno Barthesovom rječniku) autor kojeg treba pobijediti. U tom kontekstu postaje jasna i Haronova tvrdnja kako likovi nemaju kamo pobjeći izvan Riječi. Dodatni dokaz za ovu tezu je što (znakovito) u idućoj priči, nakon Olafovog uskrsnuća (u smislu njegovog eksplicitnog i nemaskiranog povratka u fabulu doslovnim ustajanjem iz groba) on napokon „osvještava“ najdominantniju i najvišu razinu iznad svoje vlastite - a to je razina samog realnog pripovjedača Marciuša koji je naspram njega u potpuno svemoćnoj i božanskoj poziciji, te se Olaf kune kako će ga svejedno uspjeti nadvladati i steći slobodu. Svi se ti motivi veoma jasno poklapaju s građom izloženom u „Noveli mrtvih“.

Nadalje, Haron saopćava protagonistu kako je njihov vođa Akhbar varalica, i kako je pakao mjesto na kojem trebaju ostati. No, protagonist ga prkosno ne sluša i tjera ga od sebe.

Također, objašnjava se da je protagonist za vrijeme konfuzne scene neposredno prije bijega iz grada uspio doznati kako zapravo postoji mnoštvo bogova, a Jahve ili Demiurg je bio jedini iz te božanske skupine koji se odlučio nešto stvoriti. Zbog toga su ga ostali bogovi odbacili, smatrajući da njegova kreacija ne može biti savršena jer nisu svi imali u njoj učešća. Nakon svega toga, preostali članovi družine zajedničkim mentalnim naporima otvaraju portal u svijet izgledom identičan paklu, ali u kojem njihova preostala životna energija ne kopni. U toj novoj dimenziji mogu živjeti vječno. Oduševljeni svojim otkrićem, oni odlučuju povesti što više duša zatočenih u paklu u tu novu dimenziju. No istovremeno pritajeno strahuju od svoga otkrića, pitajući se o pravoj naravi i porijeklu te nove ravni jer im je očito da je nisu oni stvorili. Također, pribojavaju se Luciferove odmazde kada otkrije da mu krađu duše. No, s vremenom gotovo sve duše koje su migrirale u novu dimenziju ponese takvo oduševljenje da u potpunosti zaboravljaju na bilo kakav strah ili oprez. Štoviše, prijetu se da će osvojiti sam Sotonin grad, samo ako požele. Jedan od rijetkih koji ne podliježe toj masovnoj histeriji je neimenovani protagonist, koji se drži po strani dok ostali uživaju i grade veličanstveni grad u novoj dimenziji. On je svjestan toga da su se nastanili u „nečijem dvorištu“. „A kad se taj netko vrati, mogao bi biti jako, jako ljut“.⁷²

Izenada Akhbar se vraća iz zlog grada u paklu i nalazi protagonista u novoj dimenziji. Otkriva mu da je zapravo zaista bio prevarant, i da je pravi gospodar zlog grada on osobno. No, govori kako on nije Sotona, jer Sotona uopće ne boravi u paklu već je previše zaokupljen poslovima na Zemlji. Otkriva protagonistu kako ih je namjerno potaknuo na pobunu kako bi se probili u novu dimenziju i izašli iz pakla. Ipak, sad ga upozorava da se svi moraju hitno vratiti u pakao jer su slučajno probili put do periferije samog raja, i njihova je prisutnost zamijećena.

Ipak, duše koje su naselile novu dimenziju odbijaju otići unatoč svim upozorenjima, te budu izbrisane božjom moći u jednom trenu skupa sa svojim novim veličanstvenim gradom. Samo ih

72 - MRCŠ-PRČ – str. 126.

nekolicina koji su se držali po strani uspijeva pobjeći natrag u pakao, a među njima je i protagonist.

Od tada prolaz prema raju više nije dostupan, no protagonist otkriva da se još uvijek može vratiti na Zemlju u obličju neke vrste duha. Tamo na tavanu svoje stare kuće prašinom zapisuje cijelu ovu priču, istovremeno prizivajući prevoditelja da probije zid i nađe njegov spis. Sa zadnjim rečenicama već čuje njegov pijuk kako udara po zidu.

Tu priča završava. Za pretpostaviti je da je u trenutku kada se prevoditelj probio na susjedni tavan duh protagonista upravo završio zadnju rečenicu i ispario zauvijek.

Osim svih već navedenih tumačenja, po kojima su neki elementi i odnosi u ovoj neobičnoj noveli alegorija samog pisanja, kao i simboličko uobličenje Olafove predstojeće borbe protiv vlastitog tvorca Marciusa, potrebno je ovdje na samom kraju novele uočiti i još jednu zanimljivost. Tu također kao da dolazi do svojevrsnog podoslovljavanja metafore iz književne teorije, po kojoj pisac ima vlast nad svojim djelom samo u trenu pisanja, no u trenutku kada je pisanje gotovo, piščev autoritet se rasplinjuje (prepuštajući sve u ruke čitatelju). Ista stvar se *doslovno* događa i ovdje, na kraju novele. Imaginarni pisac nađenog rukopisa rasplinjuje se stavljanjem posljednje točke na papir, prije nego li rukopis u idućem trenutku pronade prevoditelj.

2. 9. - „Lice i naličje“ - Uskrsnuće Olafa Tryggvassona

Ova kratka priča, kako je već i najavljeno, jest svojevrsno uskrsnuće lika Olafa Tryggvassona koji je, vidjeli smo, bio na neki indirektan način prisutan u gotovo svim pričama ove zbirke (prerušen, ili samo implicitno ili eksplicitno spomenut), ali ovdje se po prvi puta od „Čudesne priče...“ vraća kao aktivan i u fabuli doslovno prisutan lik. Moguće je uočiti pažljivu i intencionalnu raspoređenost priča ove konceptualne zbirke, a to se posebno jasno da naslutiti u odnosu ove i prethodne priče. „Novela mrtvih“ događala se u zagrobnom životu, iz kojeg se neimenovani protagonist (za kojeg je ova radnja pretpostavila da je također „prerušeni“ Olaf) vraća na Zemlju i utjelovljuje samog sebe u priči na papiru, a već u ovoj priči imamo i tematiziranje doslovnog „uskrsnuća“ Olafovog lika koji kao da je još jedna fabulom podoslovljena književna metafora. Inače, Brian McHale ističe strategiju podoslovljivanja metafora kao sredstvo postmoderne proze kojim ona poprima elemente fantastičnog.⁷³

Fantastični element prisutan je u ovoj priči i na druge, mnogo izravnije načine. Priča je

podijeljena u dva poglavlja naslovljena s „Lice“ i „Naličje“. U poglavlju „Lice“ Pripovjedač se nalazi na groblju Svetog Roka u Križevcima, tj. u „realnom“ okružju. Treba usput i ponovno istaknuti kako su Križevci Marciušev grad, i pripovjedni glas u ovom poglavlju trebao bi pripadati njemu osobno.

Ubrzo otkrivamo da s tim realnim okružjem iz stvarnog života nije sve uobičajeno niti u redu. Cijelo poglavlje već od samog početka prožima snoviti i halucinatorni ugođaj. Autor/pripovjedač upada u mnoge digresije kao da nema potpuni nadzor nad svojim iskazom, i sreće lik starca koji također izgovara potpuno nerazumljive iskaze bez ikakvog kontekstualnog okvira, a zatim prolazi kroza zid. Naknadno doznajemo da bi ovo prvo poglavlje trebalo opisivati autorov san, čime se objašnjava svrha nelogičnog pripovijedanja u njemu.

Pripovjedač na groblju sjeda na „prijateljev“ grob, no odmah potom vidi tog istog „prijatelja“ kako trči prema njemu progonjen sablastima. Uočivši pripovjedača, njegov se pokojni prijatelj užasne i navali na njega s namjerom da mu kamenom smrskava glavu, no u zadnji se tren nečega preplaši i pobjegne u nepoznatom smjeru. Poglavlje završava tako što se pripovjedač vraća u svoje zaspalo tijelo iz kojeg je bio izašao na „astralno putovanje“.

Poglavlje „Naličje“ ponovno započinje na groblju, no ubrzo doznajemo kako je sada uloga pripovjedača pripala „prijatelju“ iz prethodnog poglavlja koji se iskopava iz vlastita groba. Tek sad doznajemo kako na njegovu grobu piše „Ovdje počiva Olaf Tryggvasson“.

Uslijed Olafovog uskrснуća kameni kipovi anđela na groblju oživljavaju i počinju letjeti unaokolo (što je metafora za oživotvorenje nečega mrtvog, nestvarnog i nesupstancijalnog, tj. za oživljavanje književnog lika, nesumnjivo), a skup mrtvacu pleše i svira usred groblja.

Olaf uslijed tih događanja izjavljuje: „Znao sam da više nikada neću vidjeti ovo groblje (ili bolje rečeno, da ću ga vidjeti još bezbroj puta, onoliko koliko ova priča bude čitana)“, čime izgleda napokon osvještava pravu narav svoje potčinjene pozicije i svog odnosa s realnim autorom Marciušem. Jer, na kraju priče, on eksplicitno na to navodi, govoreći za samog Marciuša: „Znao sam da je tu negdje, taj misteriozni stvoritelj [!] mojeg strahovitog pada [!]. Ali jednog dana ću ga pronaći. I makar se sakrio u snovima [!] ili iza korica [!]... sigurno ću ga pronaći“⁷⁴. Izgleda da upravo na tom mjestu Olaf konačno shvaća lažnost svoje pobjede nad Glenom u „Čudesnoj priči...“, pošto je realni autor knjige *Pročitaj me* i dalje u potpunoj kontroli nad njime i cjelokupnim njegovim svijetom (svjetovima). Stoga će se u završnim pričama ove zbirke tematizirati upravo ovdje odlučen očajnički i naizgled nemogući sukob Olafa i samog Marciuša, pri čemu će Olaf pokušati sa svoje ontološke sfere puke fikcije prodrjeti u svijet Marciuševe relanosti, što znači i u svijet samog čitatelja koji knjigu drži u rukama [!].

Ovo poglavlje kao i cijela priča završava time da Olaf na groblju primjećuje svog stvarnog autora

kako sjedi na njegovom grobu i „uhodi ga“. Stoga uzima u ruke kamen i jurne prema njemu u želji da mu smrskava glavu.

2. 10. „Snježna priča“ - Nepouzdanost sjećanja

Ovo je jedna od najmanje zanimljivih priča u cijeloj zbirci i na nju nije potrebno gubiti previše vremena. O njoj se, u kontekstu ovakve analize, može opisati samo jedna značajna tekstualna strategija.

Pripovjedač govori o djevojci iz svoje prošlosti s kojom je nekad išao u školu i koja je bila prisiljena pohađati nastavu po prilagođenom programu. U opisanom prizoru iz „sjećanja“ prvo se s njom ljubi na snijegu, a zatim se nalaze u školi gdje je ona predmet poruge ostalih učenika. Pripovjedač ovdje napominje kako je njegovo sjećanje u vezi s tim događajima nesavršeno i kako se zapravo ne može sjetiti je li i on sudjelovao u izrugivanju djevojke ili je pak bio blizak s njom. Time i opet dolazi u fokus postmodernistička problematika pripovijedanja kao konstitutivnog elementa same „povijesti“, u ovom slučaju nanovo predstavljene kroz osobnu povijest. Također, u čitatelju raste kolebanje - jesu li ovdje predstavljena nesigurna sjećanja zaista preuzeta od Marciuša kao stvarne osobe, ili su samo još jedan od fikcionalnih književnih konstrukata? Moglo bi se reći da kako se trenutak kulminacije sukoba između ontoloških razina bliži, raste i tendencija unutar Marciuševe proze ka zamućivanju granice između autobiografskih i čisto fikcionalnih elemenata., što posebno dolazi do izražaja u idućoj priči.

2. 11. „Snoviđenja Olafa Tryggvassona“ - Sraz autobiografske i fikcionalne sfere

Ova priča također se tematski fokusira na snove i sanjanje, ističući snove kao mjesto neprozirnosti fabule i značenja, „zonu“ u kojoj se isprepliću fikcija i fakcija, osobna povijest se zamućuje i mutira, značenje se destabilizira a izraz postaje kolebljiv, višeznačan i hermetičan.

Upravo u takvom mediju još od prethodne priče Olaf Tryggvasson tobože se nastoji približiti poziciji autora zbirke *Pročitaj me*. Motiv snova u kojima Olaf kao da nastoji destabilizirati granicu između tumačenja, kao i granicu između stvarnosti i fikcije, javlja se u 3 priče koje gotovo da slijede jedna za drugom: u pričama „Lice i naličje“, u „Snoviđenjima Olafa Tryggvassona“ i u „Groznicama“.

Ovo je jedna od značenjski najhermetičnijih priča u cijeloj zbirci i o njoj se ne može reći mnogo toga konkretnoga. Priča je podijeljena u dijelove pisane kurzivom, koji predstavljaju glas autorske instance dok je on u budnom stanju, i od dominantnih dijelova priče pisanih običnim

fontom koji predstavljaju autorove snove. Dakako, samim time, autor gradi iluziju kako su pojedini posebno izdvojeni dijelovi ove priče stvarniji od drugih, što je varka, jer je očito da su oba dijela teksta ontološki suštinski isti naspram čitateljske pozicije - oba su čista fikcija, i sam autor to u jednom djelu priče koji predstavlja tobožnji autobiografski zapis eksplicitno ističe. Na neki način, ovaj lažni odnos fikcije i fakcije karakterističan je za cijeli sukob Olafa i Marciusa, koji će se intenzivirati kroz preostale priče sve do kraja zbirke - i sam Marcius u fabuli ovih priča nije ništa supstancijalniji od svog lika Olafa, pošto usađen u tekst on više nikako ne može predstavljati doslovnu figuru stvarnog autora, već i sam postaje tek književna instanca. Zapravo je logično za ustvrditi da su i Olaf i Marcius jedna te ista instanca koja nastoji nadvladati samu sebe, jer su oboje tek zabilježeni produkti misli pravog realnog autora zbirke.

U ovoj priči teško je govoriti o nekoj cjelovitoj fabuli. Ovdje nalazimo tek više nepovezanih fragmenata fantastične radnje koja svojom fragmentarnošću i halucinatornošću simulira ozračje sna.

Čitatelju je, bez početnog naslova novele, predstavljena scena u kojoj pripovjedač, poprimivši formu Kur'anskog zloduha Iblisa, promatra povorku patuljaka koja se vraća iz rudnika kroza šumu, pjevajući. Cijela scena kao da nema nikakve druge funkcije nego da još jednom istakne mehanizam intertekstualnosti, podsjećajući svojim glavnim motivom na scenu iz Snjeguljice. Pripovjedač/Ilbis pokušava uhvatiti jednog od patuljaka iz kolone, no iznenada naglo ostari i padne na tlo, a patuljci pobjegnu.

Nakon toga, u novom odlomku „sna“ pripovjedač se susreće sa živim stablom, čime se opet podsjeća na čest Marciusev motiv oživljavanja neživih stvari.

U idućem snu, pripovjedač više nije Iblis, već je došlo do svojevrsnog podvojenja - nalazi se na livadi skupa sa Iblisom i živim hrastom. Time kao da se simulira podvojenje psihe stvarnog autora pri pisanju iz pozicije pripovjedača i pobunjenog lika Olafa Tryggvassona. Iblis lovi lisicu poljem žita dok pripovjedač promatra. Lisica poručuje Iblisu: „Ako me želiš uhvatiti, prvo me moraš pripitomiti“⁷⁵, što je još jedna očita referenca na odnos između pripovjedača i Olafa, jer pripovjedač kao da iz priče u priču sve više gubi nadzor nad fabulom. Takav proces postepenog razvlašćivanja pripovjedačke instance očituje se upravo u ovakvim fragmentiranim i zbrkanim pričama s tematikom „sna“.

Uza sve to, priča je svako malo isprekidana kurzivnim dijelovima „budnog stanja“ jer pripovjedača baka svako malo budi iz sna, a on se u njega vraća.

Prvo poglavlje ove priče završava potpunim raspadom konstruiranog svijeta sna, no to ne rezultira buđenjem već tonućem sve dublje u kolebljivost i ontološku neodlučnost, jer posljednji

75 - MRCŠ-PRČ - str. 142.

reci poglavlja tematiziraju sam njihov nastanak:

„I dok on, ja, kao nekom magijom mijenjamo svijet [!], poglavlje završava; netko, u nekom sasvim drugom svijetu, pritišće tipku za novi red i upisuje:

SNOVIĐENJA OLafa TRYGGVASSONA“.⁷⁶

Iza tog navoda, dakako, započinje novo poglavlje. Autor se ovdje služi istom strategijom „odgađanja“ prezentacije samog naslova novele u svrhu isticanja artifičnosti književnog svijeta kako je učinio i ranije, u noveli „Magija ili...“.

Sljedeće poglavlje otkriva nam da su lisica i Iblis zapravo bili vilenjak i Olaf Tryggvason. Oni razgovaraju o tome gdje se nalaze, a vilenjak saopćava Olafu kako njemu u toj priči nije mjesto, kao „ni u jednoj ikad napisanoj“, i savjetuje mu kako mora „zavladati pričom“, na što on odgovara da je sličan savijet već jednom negdje čuo (u „Čudesnoj priči Olafa Tryggvassona“ - intertekstualni odnos priča ove zbirke također se sve više intenzivira).

Ovakav tipično postmoderni postupak fragmentacije spominje i Burghart Schmidt koji u njemu vidi „kritičko problematiziranje totaliteta“, no i neobaveznu igru koja „fragmente [...] bagatelizira kao potrošnu robu“.⁷⁷ Jasno je da je Tryggvassonova imaginarna borba protiv svog autora ovdje problemski također povezana odupiranjem stvaranja totaliteta dovršenog, zatvorenog, omeđenog i koherentnog teksta u koje su sva značenja čvrsto i tradicionalno određena, a time sama mogućnost autonomije iz njega protjerana. Fragmentacija kojoj čitatelj u ovoj priči svjedoči svojevrsni je odgovor totalizaciji kroz trivijalizaciju i bagatelizaciju motiva. Nadalje, po Blochu, „racionalizacija“ gotovo freudovski postaje slična „potiskivanju“, te stoga on „iracionalnosti pripisuje moguću anticipatorsku funkciju“⁷⁸, što se i u Marciuševoj knjizi uočava s pojavom iracionalnih elemenata naracije pri pokušajima racionalnog potiskivanja određenih njegovih problematičnih aspekata (poput tekstualne funkcije samog Olafa).

U idućoj sceni počinje se brkati naracija iz prvog i trećeg lica, nakon čega pripovijedač sam sebe pita: „*Je li ovo priča o njemu ili o meni?*“⁷⁹ čime se očito nanovo simulira zamućivanje granice između samih instanci pripovjedača i njegova lika. Pripovjedač počinje gubiti svoj identitet i svoju tekstualnu funkciju gubeći se u sve većim neodlučnostima. Nanovo se u prvi plan gura tekstualna konstruiranost same novele, i to na način da autor koristi sve manje veličine slovnog fonta kako bi dočarao jeku vlastitih riječi u priči, a zatim se upušta u eksplicitno komentiranje

76 - MRCŠ-PRČ - str. 143. - 144.

77 - Schmidt, Burghart: *Postmoderna - strategije zaborava*, Zagreb, Školska knjiga, 1988., str. 46. (u daljnjim navodima SCHM-PMD)

78 - SCHM-PMD - str. 71.

79 - MRCŠ-PRČ - str. 145.

postupka poigravanja sa slovnim fontovima koji je upravo primijenio. Nakon toga sve nestaje i ostaje samo „praznina nedovršene stranice“.⁸⁰

Pripovjedač se budi u svom krevetu, no pokraj njega se nalazi sam Olaf, koji ga savjetuje kako mora zapisati san koji je upravo sanjao. Pripovjedač odvrća da ne zna kako to učiniti, a Olaf ustvrđuje: „Nije važno... [...] Ja ću učiniti sve da te spriječim.“⁸¹ Dakako, književna instanca, da bi se uopće obistinila i počela funkcionirati, ovisi o pisanju same pripovijesti. Tako i Olaf, koji je ovdje književna funkcija koja se odupire samoj naratizaciji, da bi mogla početi djelovati mora prvo biti tekstualno konkretizirana, iako je to upravo ono što ona sama nastoji onemogućiti.

Iduće poglavlje prikazuje Olafa u arkadijskom području nastanjenom vilama i satirima. Vraćaju se motivi nekih priča ove zbirke koje su tematizirale demitologizaciju i unižavanje antičkog mitskog sadržaja. Rječnik se odmah mijenja i postaje nizak i neprimjeren: (npr: „u ekstazi ditiramba [golišave vile] poskakivale su tako sočno i djevojački, gdje bi se i najokorjelijem homoseksualcu podigao pišo.“, i „O, veliki Tryggvassone, ne bi li i ti želio omastiti brk jednom dobrom vilinskom pipicom?“⁸²). Satiri i vile nakon prekida orgije savjetuju Olafa da otkrije pravo ime osobe koja ga muči, tj. zbiljskog autora. Na to neke od vila i satira urlaju: „Michael Ende! Sigurno je Michael Ende!“, i „Borges! Jamačno je Borges“, čime se uz stvaranje intertekstualne poveznice s nekim drugim autorima javlja i određena doza humora. Vila predvodnica, međutim, ustvrđuje kako se ne radi niti o Endeu niti o Borgesu, i savjetuje da se Olaf umiri, prestane draškati misli autora iz kojih nastaje i ukrade autoru ideju samog sebe, čime će sabotirati uspješno dovršavanje naracije.

Nakon toga, u idućem poglavlju, opet se prebacujemo u pripovjedno područje (veoma upitne) autobiografije. Pripovjedač koji pretendira na to da se predstavi kao stvarni autor nalazi se u nekom kafiću i razgovara sa svojom prijateljicom o snovima koji ga muče, jer stalno sanja jednu priču (dakako, ovu koju čitatelj upravo čita). Ona ga savjetuje neka ju zapiše. On odlazi kući i posluša njezin savjet, te počinje pisati. Potpuno je nejasno je li čitatelju upravo bila predstavljena stvarna autobiografska situacija nastanka motivacije za pisanje knjige *Pročitaj me*, ili je ovaj opisani dijalog bio potpuno izmišljen za potrebe priče.

Pripovjedač napiše mali odlomak teksta i potpisuje ga imenom Olafa Tryggvassona, čudeći se sam sebi: „Zašto sam potpisao tekst tim imenom ostaje nerješiva enigma.“⁸³ Odlučuje da mora stati na kraj tom svoj izmišljenom liku koji ga izluđuje, no odmah uviđa: „Brusio sam [olovku] zubima u želji da tom izmišljenom čudaku zadam protuudarac, ne razumijevajući da sam već

80 - MRCŠ-PRČ - str. 145.

81 i 82 - MRCŠ-PRČ - str. 146.

83 - MRCŠ-PRČ - str. 149.

samim tim priznao njegovo postojanje i osigurao vlastiti poraz.⁸⁴ (!!)

Nakon toga pripovjedač opet zapada u san, no cijele noći sanja samo praznu stranicu, jer mu je Olaf, po savjetu vile, „odlučio“ onemogućiti daljnje pisanje ukidajući mu ideju sebe. Također, moguće je da je ovaj dio priče referenca na pravo autobiografsko gubljenje inspiracije pred kraj knjige. I opet, čitatelj ne može biti siguran je li ili nije tako.

U novom poglavlju Olaf postaje potpuno „svjestan svojeg rečeničnog ustroja, svoje grozne nevidljivosti“. Istovremeno, svjestan je da neka viša instanca neprestalno prepravlja taj ustroj, umeće i briše pojedine dijelove, što Olafa veoma pogađa (čime se autor dotiče i veoma omiljene postmoderne teme „moći“). Ipak, Olaf „osvještava“ i da je postao „čak i čista ideja, a ne samo događaj, riječ ili pokret“⁸⁵, tj. Olaf kao književna funkcija i fiktionalni lik u načelu ne treba tekstualno fiksiranu fikciju da bi u njoj obitavao, već se ustalio i u samim autorovim mislima. „Autor Marciuš“ postaje sve više opsjednut tematikom fiktionalnosti svog glavnog lika kojom se ovdje bavi, što u idućem poglavlju autor eksplicitno tvrdi.

Na ovom mjestu korisno je navesti tumačenje Baudrillarda od strane Burgharta Schmidta, u kojem se pojam simulacije dovodi u svezu sa mogućnošću da se u postmoderni „protivnik poriče, a da se njegova egzistencija ne dovede u sumnju“, jer ga ispreplićuće „znakovne strategije“ „čine nedostupnim iskustvu“, te ga zamjenjuju „samim znakovima“⁸⁶. Jasno je da je ova tvrdnja neobično primjenjiva na ovdje predstavljen slučaj Olafa Tryggvassona, no u zadnjoj priči ove novele čitatelj svjedoči demonstraciji eksperimenta koji nastoji pokazati u kolikoj je mjeri realno moguće ostvariti kontakt i ispreplitanje sfera čisto znakovne i tekstualne prirode i one realne sfere ljudskog postojanja.

Olaf osjeća kako se autor sprema napokon u cjelosti zapisati svoj san o njemu i tako ga zarobiti na papiru. Zato počinje kopati po autorovim mislima, što rezultira pojavom mnogih fragmentiranih autorovih sjećanja na prošle događaje, susrete i razgovore u fabuli.

U idućem (kvazi-autobiografskom) poglavlju čitatelju je predstavljen tobožnji zapis Marciuševog sjećanja na razgovor s prijateljicom koji se dogodio u stvarnom životu. Ovdje se po prvi put u cijeloj zbirci eksplicitno u samom tekstu javlja ime realnog autora, čime i on napokon svoj identitet potpuno fiktionalizira u okviru ove priče. Marciuševa prijateljica govori:

84 - MRCŠ-PRČ - str. 149.

85 - MRCŠ-PRČ - str. 150.

86 - SCHM-PMD - str. 41.

„Marko, zbijaš šale. U gradu se govori da si poludio. Samo sjediš i buljiš u prazan list papira, kao da će se pojaviti neki duh, nekakav lik, svjesna osoba koja korača pričama i služi se riječima kako bi ti popila mozak.“⁸⁷

Na to Marciuš odvrća kako ništa od cijelog njihovog dijaloga nije uistinu stvarno, i ustvrđuje: „Ime mi je Olaf!“⁸⁸

Kako vidimo, u ovoj točki priče vlada već potpuno rasulo između književnih instanci, dijegetskih razina, fikcije, autobiografije, sjećanja, stvarnosti... Autor fikcionalizira samog sebe, umećući svoj lik eksplicitno u priču, što rezultira njegovim doslovnim imenskim poistovjećanjem sa vlastitim književnim likom.

U isto vrijeme ova kvazi-memoarska sjećanja na razgovore s prijateljicom također se prokazuju kao čista fikcija. U razgovoru, Marciuš tvrdi kako prijateljici može dokazati kako je sve oko njih zapravo samo ulomak iz priče - a to čini ispuštanjem beskonačno dugog glasa „Om“, služeći se interpunkcijom, kao čisto tekstualnim sredstvom, u dočaravanju beskonačnosti samog glasa „Oooooooooo...“.

Time se i ovi dijelovi priče, za koje je prije izgledalo vjerojatno da sadrže barem neke reference na stvarni život, zapravo degradiraju u običnu fikciju. Poglavlje, što je najzanimljivije, možda i jest nastalo prema stvarnom razgovoru koji se dogodio negdje u toku nastajanja same priče, no bez obzira na tu mogućnost autor nam ističe kako, čim se „stavi na papir“, svaki sadržaj postaje fikcija bez ikakve mogućnosti za bivanjem nečim višim.

Nadalje, govori se kako je Marciuš napokon uspio zapisati cijelu priču (što je, očito, problematično mjesto, jer nam on to saopćava *prije kraja* same priče) i istovremeno, zarobivši Tryggvassona, počinje sumnjati u svoju vlastitu poziciju realnog autora i najviše ontološke instance. Javlja se sumnja kako je možda i sama realna osoba Marka Marciuša samo lik u nečijoj tuđoj priči, a ono što doživljavamo stvarnošću nije različito od fikcije. Zato svom postuliranom nad-autoru izriče *kletvu*: „Neka i njemu netko bude stvoritelj“⁸⁹. Nakon toga fabula radi puni krug, upavši u „loop“, i vraća se na početni prizor s patuljcima, ponavljajući prvi odlomak riječ po riječ.

Tom dilemom o fikcionalnosti same zbilje završava ova priča i istodobno otvara temu zadnje priče ove zbirke koja će doslovno pokušati demonstrirati mogućnost ispreplitanja fikcionalne i realne (čitateljeve) sfere.

87 i 88 - MRCŠ-PRČ - str. 152.

89 - MRCŠ-PRČ - str. 154.

2. 12. „Groznicā“

Ovo je najkraća i najsporednija priča cijele zbirke, i čitatelj se ne može oteti dojmu da je ubačena u zbirku bez pravog razloga. Sve što se događa je tobožnje jačanje prisutnosti Olafa Tryggvassona u autorovoj svijesti za vrijeme groznice.

Olaf (za kojega nije sigurno bi li u fabuli trebao predstavljati priviđenje ili realno utjelovljenje (realno u okviru fikcije, dakako)) Marcijuš mijenja obloge od etera, dok njega trese groznica i dok gleda noćno nebo. Jednom pokušava ustati i odšetati prema obzorju, no samo se opet nađe ležeći na istom mjestu dok mu Olaf mijenja obloge. Na njegovo pitanje hoće li ikad uspjeti ozdraviti, Olaf se samo smiješi i ne odgovara. Čini se da bi se značenje tog pitanja moglo odnositi na autorovu opsjednutost likom i tematikom Olafa Tryggvassona, koja je, nekad potajno a nekad javno, uspjela „zagaditi“ sve ostale teme ove zbirke, kako je u ovoj radnji i pokazano.

2. 13. „Pročitaj me“ - Knjiga guta čitatelja

U ovoj završnoj priči razrješava se glavna dilema cijele zbirke - može li Olaf na ikoji način istupiti izvan granica svoje vlastite fiktionalnosti? Iako on upravo to kroza cijelu zbirku i „pokušava postići“, čitatelj sve do ove završnice vjerojatno nikad zapravo ne misli da je nešto slično moguće i ostvarivo. Olafovi naponi da dosegne ontološku razinu samog tvorca zbirke *Pročitaj me* dosad su uvijek ostajali u sferi čiste tekstualnosti, kako se i čini logično, djelujući kao književni postupci koji su, istina, sugestivni, no nikad neće moći ostvariti stvarnu i izravnu interakciju sa stvarnošću (jer, o tome se, na kraju krajeva radi).

Ipak, ova priča u svojoj završnici impresivno demonstrira kako stvarnost može postati dio njezine fabule, a sam čitatelj njezin finalni protagonist.

Priča je podijeljena u niz numeriranih poglavlja, no gotovo sva ona naslovljena su sa „1.“, što sugerira da svako poglavlje ove priče pretendira na to da na svojoj tekstualnoj razini bude ono jedino zaključno poglavlje cijele zbirke. Zapravo, ovdje čitatelj ima pred sobom slučaj multipliciranog kraja fabule, koji nije rijedak u postmodernoj prozi. Ipak, Marcijuš se njime služi na posve specifičan način.

Prvo poglavlje „1.“ predstavlja nam dvoje likova čitatelja, Josipa i Gabrijelu. Oni sami predstavljeni su potpuno realno, što se vidi i kroza odabir njihovih svakodnevnih imena. Njih dvoje čitaju samu knjigu *Pročitaj me* na plaži u Vodicama, i usput komentiraju zbirku. Josip tako sumira pročitano, prepričavajući glavni sadržaj Gabrijeli: „radi se o nekom liku koji shvati da je lik u pričama. Tada se priče stanu nizati, i u gotovo svakoj pojavljuje se u barem nekom obliku

[!] , ponekad u želji da pobijedi autora, a ponekad bez nekog vidljivog razloga. U samoj sredini knjige nalazi se novela bez ikakve povezanosti s radnom [očito je riječ o „Noveli mrtvih“] ali tada se protagonist vraća u nekoj čudnoj borbi između sna i jave [od priče „Lice i naličje“].⁹⁰ I sam lik Josip ovdje ističe problematično mjesto ove zbirke koji sam ukratko predstavio u uvodnom dijelu ovog poglavlja svoje radnje. Josip komentira: „Nadao sam se da će Tryggvasson na kraju učiniti više. Ali nije, ništa se spektakularno nije dogodilo!“⁹¹ Time se, naravno, misli na to da Tryggvasson zapravo niti u jednom momentu nije imao nikakve realne šanse približiti svoj svijet fikcije realnom svijetu u kojem se nalaze Marciuš i čitatelj, i uznemiriti granicu između njih. Logično, jer takav se postupak na prvi pogled čini potpuno nemogućim. Pa ipak, samim ovim Josipovim komentarom autor zbirke upravo najavljuje kako će se na samom kraju zbirke doista i dogoditi nešto „spektakularno“.

Nakon toga Josip i Gabrijela razgovaraju o autoru zbirke *Pročitaj me*. Pred kraj poglavlja, Josip upada u vrstu egzistencijalne krize uzrokovane pročitanoj zbirkom: „Možda je i on samo dio priče. Možda će netko [...] zaklopiti knjigu, i biti dijelom jedne vječne priče u priči u priči u priči u priči...“⁹² Kao što ćemo vidjeti upravo takvo nešto će se na kraju i dogoditi.

Drugo poglavlje „1.“ predstavlja nam lik Rosande Marcello, o kojoj doznajemo jedino da se nalazi u neakvoj sobi i igra se slažući knjige jedne na drugu. Netipično ime, tipično za ovu zbirku, odmah signalizira književni lik koji će se predstaviti kao isključivo književni konstrukt (za razliku od likova iz prethodnog poglavlja). Autor zbirke na ovom mjestu pred realnog čitatelja stavlja izbor u kojem će smijeru daljnja radnja teći. Nudi mu da odabere želi li da Rosanda bude djevojčica koja se u svojoj sobi igra s knjigama, ili pak stara žena u ludnici. Ovisno o vlastitom izboru čitatelja, sugerira mu se da u skladu s njim pročita ili „2.“ ili „3.“ poglavlje, koja slijede iza ovoga. Na taj način autor zapravo ovdje prvi puta uvodi samog čitatelja u prostor svoje fikcije, pretvarajući ga u svojevrstu književnu funkciju, jer čitatelj ima sam sebi oblikovati (tj. izabrati) završetak ovog poglavlja.

Poglavlja naslovljena s „2.“ ili „3.“ koja slijede upravo su ona između kojih čitatelj treba izabrati. U „2.“ poglavlju Rosanda je djevojčica koja se igra u svojoj sobi, te razgovara o knjigama s majkom. Na kraju poglavlja ustvrđuje se kako su i majka i kćer odšetale „u neku drugu priču.“ Knjiga koju za sobom ostavljaju na podu upravo je knjiga *Pročitaj me*. U „3.“ poglavlju Rosanda je starija gospođa u ludnici, te ona dobiva napadaj nakon čitanja knjige, i šapće o „praznim stranicama“. Doktor ju s vremenom obuzdaju, a ona u ogledalu vidi sliku sebe kakva je bila kao djevojčica, skupa s majkom. Drugim riječima, ona kroz određenu vrstu intertekstualne „ključanice“ baca pogled u prethodno poglavlje (prethodni čitateljev mogući izbor) kojem sama ne pripada, a doznajemo i da je priča u koju su se na kraju „2.“ poglavlja majka i kćer odšetale bilo upravo ova. Osim te zazorne intertekstualne igre, treba primijetiti kako je tim postupkom

90 i 91 - MRCŠ-PRČ - str. 157.

92 - MRCŠ-PRČ - str. 158.

autor predvidio i mogućnost čitateljevog nesudjelovanja u njemu dodijeljenoj „ulozi književne funkcije“ u kojoj je trebao odlučiti o daljnjem toku radnje. Za čitatelje koji su odbili odlučiti i time sudjelovati u fabuli, te samo inertno pročitali i „2.“ i „3.“ poglavlje, autor sastavlja upravo opisanu intertekstualnu referencu koja se može razumjeti samo čitanjem oba opcionalna poglavlja, i koja bi promaknula čitateljima koji su se zaista odlučili samo za jedno od njih. Time autor zapravo prisiljava i tu treću vrstu čitatelja na svjesno sudjelovanje. I čitateljev izbor odustajanja od izbora također se pokazuje relevantnim za priču, a čitatelj je i protiv volje postao aktivna komponenta fabule.

Treće poglavlje „1.“ predstavlja nam trojicu prijatelja: Tumbasa, Leifa i Nesvanulicu. Ponovno, autor se služi neobičnim imenima da bi podcrtao fikcionalnost vlastite fikcije. Prijatelji dovršavaju čitanje Marciuševe knjige i usput puše *joint*. Tumbas je „napušten“ i hvata ga užas od implikacija pročitano, te, pročitavši prethodna poglavlja, govori kako ona znače da je i on samo lik u priči. Tvrdi: „knjiga je samo ključ; sve se svodi na ovaj trenutak kada ću shvatiti istinu o sebi“⁹³, čime se vrši snažan pritisak na čitatelja da počne apsurdno dovoditi u pitanje i vlastiti odnos prema fikciji koju upravo čita. Tumbas se na kraju poglavlja ipak miri sa mogućnošću da je njegov svijet možda također nestvaran i fikcionalan, jer misli da i dalje ima mogućnost izbora. Putem lika Tumbasa autor se ovdje gotovo otvoreno ruga čitatelju, nastojeći stvoriti atmosferu u kojoj i čitatelj trebao osjetiti da je doista slijep za istinu kao i sam Tumbas, a ta istina je da čitatelj nema ništa veću mogućnost izbora od lika u priči (što je dakako, apsurdna pretpostavka, no služi autoru samo za građenje atmosfere pri njegovom vađenju posljednjih „tekstualnih aseva“ iz rukava).

U *četvrtom* poglavlju „1.“ neka Anica Alvir upravo je završila s čitanjem knjige *Pročitaj me*. Svidjelo joj se kako ju je autor nastojao uvjeriti da je i ona samo lik u priči, i ustvrđuje da je zamalo i uspio u tome. Promatra stvari koje se nalaze u njezinoj blizini i one joj se čine stvarnima. Misli da bi, ako je sve oko nje fikcija, tada bili potrebni i opisi njezina stana, a ona u tom trenutku nije osjećala nikakvu potrebu da ga opisuje u svojim mislima. Uvjerena tim „dokazom“ odlazi na spavanje. Poglavlje završava rečenicom: „Zaspala je usnuvši šturi opis svoga stana“.⁹⁴

Peto poglavlje „1.“ bavi se još jednim u nizu „čitatelja“. Njegovo je ime Aaron i oklijeva pročitati posljednje poglavlje jer je uvjeren da će ono početi njegovim vlastitim imenom. Drugim riječima, Aaron je uvjeren o gotovo magičnim svojstvima knjige *Pročitaj me*, koja ima moć osloviti zadnjim poglavljem svakoga od svojih potencijalnih čitatelja. Čitatelj to u ovoj točki može smatrati iznimno zanimljivim motivom, no nesumnjivo će ga i dalje smatrati potpuno nemogućim. Tim je veće iznenađenje kada realni čitatelj otkriva da posljednje poglavlje knjige koju drži u rukama doista ima takav efekt, iako se Marciuš, da bi to postigao, mora

93 - MRCŠ-PRČ, str. 161.

94 - MRCŠ-PRČ, str. 162.

poslužiti domišljatim književnim trikom. Aaron na kraju napokon skuplja hrabrost za čitanje posljednjeg poglavlja, no otkriva da ono zapravo nedostaje - pronalazi još samo bilješku o piscu na kraju knjige.

Šesto poglavlje „1.“ predstavlja nam lik Izolde koja je posve uvjerena da nije samo lik u knjizi. Ona je ovdje predstavljena kao Marciuseva prijateljica, i u ovom poglavlju ona tobože razgovara s autorom nakon što je pročitala njegovo djelo. Marciuš joj ističe kako je i ona dio same knjige (realnom čitatelju očita činjenica), no ona odbija gledati na postojanje ovog poglavlja kao na dokaz da je i ona samo književni lik.

Poglavlje, a i sama zbirka, završavaju idućim rečenicama, nakon što Izolda, niti ne primijetivši, oslovi svog prijatelja Marka Marciuša imenom Tryggvasson:

„- Zanima me tko će sljedeći zaklopiti knjigu.

- Ja već znam“, odgovara Marciuš. Nakon toga, ostatak stranice je prazan, uz posljednju, tj. *sedmu* numeričku oznaku poglavlja „1.“ ispod koje više ništa ne piše. Time se izravno sugerira da je *pravo* završno poglavlje ove priče zapravo sama situacija u kojoj realni čitatelj dovršava čitanje zbirke!

Implikacije ovakvog kraja su veoma iznenađujuće, jer na kraju, suprotno svim zdravorazumskim očekivanjima čitanja, knjiga ga doslovno uspijeva uvući u sebe i učiniti ga dijelom svoje fabule. Postavivši čitateljevu situaciju čitanja same knjige kao završni i riječima neizrečeni (a time i potpuno slobodni i neograničeni i univerzalno primjenjivi) dio same fabule, ova knjiga zaista i doslovno uspijeva, pomoću „trika“, potpuno pomiješati i pogaziti granice fikcionalnog svijeta i realnosti, inkorporirajući realnost u samu svoju strukturu. Gubi li time sama realnost na svojoj „istinitosti“, i postvaruje li se time fiktivna narav ove proze? Vjerujem da je to pitanje namjerno ostavljeno otvoreno i prepušteno slobodnom prihvaćanju ili neprihvatanju svakog pojedinog čitatelja, no knjiga otvoreno sugerira da sam čitatelj nije ništa stvarniji od ostalih likova u njoj.

Kako god bilo, ova je knjiga dobar primjer na temelju kojega je moguće opovrgnuti zaključak neomarksističkog kritičara moderne Burgharta Schmidta koji kao jedan od brojnih nedostataka postmodernih strategija i nastojanja ističe njezinu preferenciju svjesne i namjerne nedovršenosti koja zapravo postaje svrha samoj sebi⁹⁵. Kao što vidimo, ovdje intencionalna nedovršenost nema samo funkciju inovacije i izazivanja iznenađenja i šoka, već služi za sagledavanje „šire slike“ problematike hijerarhijskog strukturiranja ljudske stvarnosti i mišljenja, kao i mnogobrojnih međuvjetovanih ontoloških razina svijeta izgrađenog ljudskom mišlju. Time Schmidtov doživljaj postmoderne kao puke „intelektualne igre bez obaveznog smisla“⁹⁶ (barem u ovom

95 - SCHM-PMD, str. 25.

96 - SCHM-PMD, str. 23.

slučaju) pada u vodu.

Da zaključimo, nakon što knjiga ostvari krajnju iluziju o svojoj moći, postavljajući čitateljevu čitalačku situaciju kao zadnje poglavlje u knjizi koje ne ispisuje nitko drugi već čitatelj sam u trenutku čitanja, svi književni odnosi bivaju narušeni, figure autora i čitatelja se zamućuju do neprepoznatljivosti, i knjiga na metaforičan način poseže svojom fikcionalnom rukom i grabi stvarnost da bi je strpala u sebe i fikcionalizirala, a samu sebe poistinila. U takvim beskrajno složenim i domišljatim autorskim finesama i varkama uz postmoderni se utjecaj vidi i utjecaj psihoanalize, zena i mahāyānskog buddhizma, kao i utjecaj znanstvene fantastike, teorije o paralelnim dimenzijama i stvarnosnotvornoj snazi zamišljaja. Naravno, u kolikoj mjeri je krajnja iluzija knjige bila uspješna i dovitljiva, ovisi isključivo o svakom čitatelju ponaosob. Ali, u tome i jest poanta.

3. NEKOLIKO ZAVRŠNIH TEORIJSKIH NAPOMENA I ZAKLJUČAK

Cilj ove radnje bio je istaknuti i analizirati mnoge postmodernističke strategije koje je moguće naći u knjizi Marka Marciuša a zatim teoretski analizirati problematična mjesta koja takve strategije stvaraju u samom tekstu, time ističući neka od općih i najvažnijih pitanja kojima se bavi postmoderna misao. Pri tome je postalo jasno kako je ova knjiga prožeta brojnim referencama na suvremenu književnu teoriju, štoviše, sami njezini književni mehanizmi konstruirani su na temeljima takve teorije.

Možda se prosječnom čitatelju, ako uopće osvijesti golemu prisutnost književne teorije u ovakvom djelu, učini kako je takav pristup stvaranju književnog djela veoma netipičan i nepoželjan, jer sputava samu književnost. No, Christopher Butler precizno ističe kako je najočitiji simptom postmodernizma, oko čijih se granica i definicija struka već desetljećima spori, upravo prisni savez umjetnosti i teorije.⁹⁷ Također, on ističe kako takva postmoderna književnost, prožeta teorijom, veoma tipično (i zapravo neizbježno) podrazumijeva i visok stupanj prisutnosti „konceptualističke samorefleksivnosti“.⁹⁸ To je, dakako, veoma očit „simptom“ i glavna opsesija i Marciuševe zbirke pripovjedaka, čija je glavna konceptualna tema, koja najviše povezuje prezentirane pripovjetke, upravo književna samorefleksija u smislu propitivanja instanci realnog autora, pripovjedača, književnih likova, instance čitatelja, i književnih postupaka, tehnika i

97 - BTLR-PMD - str. 77.

98 - BTLR-PMD - str. 79.

strategija. Cijela ta autorefleksivnost kulminira najviše u zadnjoj priči kada se počinje tematizirati sama zbirka kao materijalni objekt koji čitatelj u tom trenu drži u rukama. Pri tom je najizraženija tendencija cijele zbirke (očekivano) zamućivanje, rušenje i dovođenje u pitanje granica koje razdvajaju različite književne instance, te hijerarhijske i ontološke razine.

Ovo poglavlje zapravo je prilika da se eksplicitno istaknu neke od sličnosti i prikrivenih citata preuzetih iz književne teorije važne za postmodernizam, a koji su prisutni u ovoj neobičnoj zbirci.

Kao prvo, vidimo jednu izraženu poveznicu koja Marciusevu prozu dovodi u svezu s Baudrillardovom problematikom simulacije stvarnosti. Butler navodi kako se kod Baudrillarda „ne radi o lažnom predstavljanju stvarnosti“ putem ideologije, nego „o skrivanju [same] činjenice da stvarno više [ne može biti smatrano] stvarnim,⁹⁹ jer je ono čista simulacija, jer „jedemo, pijemo i spavamo na pukim označiteljima, kao i s njima“. Uloga fikcije u toj konstruiranoj iluziji jest u stvaranju zablude da je ono izvan nje same stvarno.

Jasno je da se zbirka *Pročitaj me* eksplicitno bavi takvom tematikom. Npr, njezina tema Olafove pobjede nad lažnim autoritetima (lažnim, jer su i oni sami proizvodi fikcije, npr. Glen ili Marciusevo božanstvo Demiurg) veoma jasno načinje problematiku odnosa fikcije i stvarnosti. Čitatelj se s pravom ima zapitati - ako Olafov prelazak na višu ontološku razinu ne znači nikakav stvarni napredak prema realnoj razini, kao i ako se te ontološke razine mogu neobuzdano i naizgled beskonačno granati, na temelju čega možemo našu čitateljsku instancu smatrati stvarnijom od fikcije? I sami se svakodnevno borimo s mnogim „fikcijama“, instancama, hijerarhijama, konstruktima i označiteljima, i obavezno u toj borbi podliježemo njihovom nadmoćnom utjecaju. Zadnje priče u zbirci čak na eksplicitan način tematiziraju vječni osjećaj postojanja još jedne hijerarhijske stepenice više, te se i sam lik autora Marciusa počinje pitati nije li i on samo lik u nečijoj priči.

Butler u svojoj knjizi također izlaže kritiku Baudrillardove teorije simulirane stvarnosti, točno mu zamijerajući njegovu subjektivnost, jer, ako netko uzima za pravo tvrditi da je sve stvoreno privid, postavlja se legitimno pitanje otkud njemu to znanje kao i monopol nad držanjem prave i neiluzorne pozicije iz koje govori?¹⁰⁰ Marciuseva knjiga elegantno (možda čak i previše elegantno) izbjegava zauzimanje takve apsolutne pozicije istinitog naspram lažnog, niti u jednom trenutku ne dopuštajući čitatelju neki čvrsti oslonac - u istom trenutku njegova proza podriva legitimitet stvarnosti, ali i same njegove fikcije kao pouzdanog referenta, ostavljajući čitatelja, tipično postmoderno, bez pravih i konkretnih odgovora i stavova. Time izbjegava upasti upravo u Baudrillardovu poziciju „dvostrukih mjerila“. Marciuš je, kao i Butler, svjestan da u

99 - BTLR-PMD - str. 113. - 114.

100 - BTLR-PMD - str. 119.

postmodernizmu „pokušati ostvariti“ bilo kakav „oblik realizma znači filozofski pogriješiti“.¹⁰¹ zato Marciuš razara i poziciju autora, i fiktivnog lika, i čitatelja, ne stavljajući ključ ispravnog i dogmatskog tumačenja u ičije ruke (time, dakako, jednim dijelom i sama ova radnja nema previše smisla, jer htjela - ne htjela nameće jedno određeno od mnogih mogućih shvaćanja).

U Marciuševoj zbirci također je veoma uočljiva prisutnost teorijskih tema poput Foulcaultove teorije diskursa koji oformljuju subjekt s kojim su u doticaju, stavljajući ga na njegovo predviđeno identitetsko mjesto¹⁰². Cijela ta problematika u zbirci je gotovo uvijek prisutna s eksplicitnim pojavljivanjem lika Olafa Tryggvassona koji je sam instanca oformljena isključivo putem diskursa, no s time se odbija pomiriti i traži izlaz iz te, po Foulcaultu, bezizlazne podčinjenosti s pozicije moći.

Također, primjetan je i jak utjecaj Derridine teorije. Po njemu, svi termini (a posebno oni suprotni) zapravo u značenju „zavise jedni od drugih“, i njihov je hijerarhijski odnos samo privid. Jedna od implikacija takvog stanja stvari jest da je time svako čitanje i razumijevanje zapravo pogrešno, zato jer nikad ne može biti riječ o „direktnom razumijevanju“, o direktnom uvidu u značenje bez posredstva simbola i jezika. Po Derridi, cijela je ljudska stvarnost konstruirana u jeziku, i zato pozicije poput one „svijeta, društvenog sistema i ljudskog identiteta“ nisu datost već jezični konstrukti.¹⁰³

Uz to što Derrida i Marciuš dijele opsesivnu težnju za relativizacijom stvarnosti, i njihova je dokazna retorika slična. I jedan i drugi ističu stvari poput hijerarhija, uvjetovanosti unutar jezika, kulturalnih konstrukcija, i slično, te ih relativiziraju i poništavaju upadajući u bezizlazne kontradiktornosti. Također, i jedan i drugi veoma gorljivo napadaju konstruiranu „iluziju neposrednosti“ značenja samih riječi.¹⁰⁴ Kod Marciuša se to najbolje vidi u dijelovima gdje u njegovoj prozi dolazi do iznenadnih ontoloških prevrata koji iznevjeravaju očekivanja čitatelja (kao u „Čudesnoj priči Olafa Tryggvassona), neprestalnog isticanja artificijelnosti vlastitih proznih svjetova i namjernog prikraćivanja značenja čitatelju (bilo kroz vankontekstualne tvrdnje, nedorečenosti ili stvaranja prisilne neodlučnosti i značenjskih paradoksa) - svi ti postupci i kod Marciuša se nalaze u službi prokazivanja iluzornosti dohvaćanja apsolutnih značenja. Osim toga, konačna iluzija značenja događa se u trenutku kada Marciuš uspijeva uvući svog čitatelja u praćenje nastojanja Olafa Tryggvassona kao u praćenje misli i sudbine stvarne osobe, doslovno postvarenog fiktivnog lika. Derrida ističe taj diskursivni problem „izdavanja [puke] predstave za

101 - BTLR-PMD - str. 34.

102 - BTLR-PMD - str. 51.

103 - BTLR-PMD - str. 22. - 23.

104 - Derrida, Jacques: „Taj opasni nadomjestak“, (u: *O gramatologiji*, , Sarajevo, IP Veselin Masleša, 1976.), str. 185. (u daljnjim navodima DERR-OPASN)

prisustvo“, te izdavanja „znaka za stvar samu“. ¹⁰⁵ U tom smislu, Marciušev lik Olafa funkcionira gotovo kao podoslovljena metafora ovih Derridinih navoda.

Derrida u svojoj teoriji također tematizira sam čin pisanja kao „najveću žrtvu koja se prinosi za najveće simboličko prisvajanje prezencije“, no odmah ističe kako je takvo „literarno samoubojstvo“ samo „privid“ koji služi tek ovladavanju osobnom pričom. ¹⁰⁶ Time Derridina teorija prokazuje svu iluzornost Marciuševog skrivanja iza maski Olafa, tobožnih čitatelja, lažnih Olafovih autora, itd... No, treba svakako primijetiti da Marciuš zadnjim redovima cijele zbirke odbacuje sve maske, svodeći sve opet na pravu mjeru - čitatelj je opet samo čitatelj, fikcija samo fikcija, a knjiga samo knjiga - no i uslijed toga čitatelj i fiktivni sadržaj uspijevaju se u jednom dijelu izravno ispreplesti time što Marciuš sugerira čitatelju kako je zadnje poglavlje njegove priče neispripovijedana situacija samog čitanja od strane realnog čitatelja. Derrida također govori o sličnoj stvari kada ističe skandaloznost postupka po kojem priroda postaje samo puka „nadopuna umjetnosti“ ¹⁰⁷, što se kod Marciuša nanovo eksplicitno podoslovljuje.

Također, bitno je uočiti Derridin navod u kojemu on izražava, kao i Marciuš, nemogućnost autorovog apsolutnog ovladavanja vlastitim tekstom, jer se on prisiljen koristiti jezikom i logikom jezičnog sustava, te se tako u određenoj mjeri i prepušta moći samog sustava. ¹⁰⁸

Na kraju, moguće je povući paralelu između poantiranja same Marciuševe zbirke, koja na kraju navodi na relativizam same stvarnosti, i citata Terryja Eagletona koji piše kako je svako „transcendentalno značenje“ koje ne bi bilo zamućeno jezičnim igrama tek puka „obmana“ zato što „ne postoji pojam koji ne bi bio upleten u beskrajnu igru značenja“. ¹⁰⁹ Time i Eagleton i Marciuš djelomično izjednačuju stvarnost i fikciju pripisujući im ista svojstva konstruiranosti od neke daljnje instance.

Također, mora se istaknuti i mogućnost usporedbe Marciuševe teorijske proze i Cullerove teorije književne apostrofe. Po njemu, apostrofa, kao visoko artificijelan način izražavanja, nosi iluziju spontanosti. ¹¹⁰ Također, on navodi kako apostrofa u poeziji ima gotovo ritualnu funkciju

105 - DERR-OPASN - str. 189.

106 - DERR-OPASN - str. 187.

107 - DERR-OPASN - str. 193.

108 - DERR-OPASN - str. 207.

109 - Eagleton, Terry: „Poststrukturalizam“ (u: *Književna teorija*, Zagreb, SNL, 1987.), str. 145.

110 - Culler, Jonathan: „O apostrofi“ (u: *The pursuit of signs*, New York, Cornell University Press, 1981.) str. 138. (u daljnjim navodima CULL-APOS)

prizivanja entiteta, postavljanje zahtijeva za djelovanjem same riječi.¹¹¹ Apostrofa tako s jedne strane služi potvrđivanju autorovog glasa putem oslovljavanja neživih predmeta koji ovdje fikcionalno odgovaraju, no s druge strane ona i podjeljuje ličnost autora na dva dijela.¹¹² Veoma je uočljivo da se cijelo Marciuševo problematiziranje slučaja lika Olafa Tryggvassona, s kojim on putem glasa pripovjedača komunicira i invocira njegov lik, zapravo može biti promatrano kao vrsta Cullerove apostrofe u kojoj se autorova ličnost istovremeno iluzorno ostvaruje i dijeli na dvoje.

*

Sumirajući sve rečeno u ovome radu, za kraj se može samo ustvrditi kako se u slučaju zbirke pripovjedaka *Pročitaj me* radi o vrlo originalnom i u svojim postmodernističkim implikacijama radikalnom djelu unutar kompleksa hrvatske književnosti. Ovo djelo od ostale hrvatske postmoderne proze izdvaja eksplicitno i gotovo opsesivno isticanje i problematiziranje tema kao što su hijerarhijski odnos fikcije i stvarnosti, i instanci autora, pripovjedača, književnog lika i čitatelja. Kao takvo, ovo je djelo izgrađeno na temeljima postmoderne književne teorije i njegova fabula zapravo je podređena samim teorijskim eksperimentima i implikacijama. Iz tih razloga ovo je djelo neobično složeno zbog konstantnog multipliciranja, sukobljavanja i zamućivanja granica između različitih ontoloških razina. Kao takvo, ono zbog neizmjernog bogatstva svojih teorijskih implikacija zasigurno zaslužuje biti dalje proučavano.

111 - CULL-APOS - str. 140.

112 - CULL-APOS - str. 146.

SUMMARY

It can be summed up that in the case of Marko Marčiuš's conceptual collection of stories *Pročitaj me* the work itself can be described as a very original and very radical one in the complex of Croatian literature, concerning his multiple and rich postmodern implications. It can be singled out among other works of Croatian postmodernist prose by its explicit and nearly obsessive highlighting and problematizing of the topics such as hierarchical relations between fiction and reality, and instances of author, narrator, fictional character, and reader. As such, Marčiuš's prose is built on foundations of postmodern literary theory, and even its plot is submitted to theoretical experiments and implications. This work is exceptionally complex in its constant multiplications, clashes and blurring of borders between different ontological levels, and, because of extraordinary richness of its theoretical implications, it surely deserves to be studied further.

Key words: postmodernist prose, croatian literature, literary theory, relation between fiction and reality, relation author/reader/fictional character

CITIRANA LITERATURA:

1. Barthes, Roland: „Smrt autora“ (u: *Image, music, text*, London, Fontana press, 1977. (u daljnjim navodima BART-SMRT))
2. Butler, Christopher: *Postmodernizam*, Sarajevo/Zagreb, Šahirpašić, 2007. (u daljnjim navodima BTLR-PMD)
3. Culler, Jonathan: „O apostrofi“ (u: *The pursuit of signs*, New York, Cornell University Press, 1981.), (u daljnjim navodima CULL-APOS)
4. Derrida, Jacques: „Taj opasni nadomjestak“, (u: *O gramatologiji*, , Sarajevo, IP Veselin Masleša, 1976.), (u daljnjim navodima DERR-OPASN)
5. Eagleton, Terry: „Poststrukturalizam“ (u: *Književna teorija*, Zagreb, SNL, 1987.)
6. Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism: Hystory, Theory, Fiction*, New York & London, Routledge, 1989. (u daljnjim navodima HUTCH-POET)
7. Marciuš, Marko: *Pročitaj me*, Rijeka, Zigo, 2010. (u daljnjim navodima MRCŠ-PRČ)
8. McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, London & New York, Routledge, 2001. (u daljnjim navodima MCH-PMDF)
9. Schmidt, Burghart: *Postmoderna - strategije zaborava*, Zagreb, Školska knjiga, 1988. (u daljnjim navodima SCHM-PMD)